

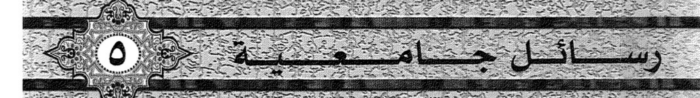
مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية

النقد الإسلامي المعاصر

بين النظرية والتطبيق

الدكتور أحمد رحماني

الجزء الأول



النقد الإسلامي المعاصر

بين النظرية والتطبيق

الدكتور أحمد رحماني

الجزء الأول

ح مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، ١٤٢٥هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية
رحماني، أحمد
النقد الإسلامي المعاصر بين النظرية والتطبيق. / أحمد رحماني
ـ الرياض.
٥٨٨ ص؛ ١٧×٢٤ سم
ردمك: ٨-٢٢- ٨٩٠-٩٩٦٠ (مجموعة)
٦-٢٣-٨٩٠-٩٩٦٠ (ج١)
١ ـ الأدب العربي ـ نقد ٢ـ الأدب الإسلامي أ ـ العنوان
ديوي ٩، ٨١٠ ٦٤٨٩/ ١٤٢٤

رقم الإيداع: ٦٤٨٩/ ١٤٢٤
ردمك: ٨-٢٢-٨٩٠-٩٩٦٠ (مجموعة)
٦-٢٣-٨٩٠-٩٩٦٠ (ج١)

أصل هذا الكتاب رسالة لنيل درجة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر
من معهد الآداب واللغة العربية في جامعة قسنطينة بالجزائر
سنة ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م

مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
ص . ب ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣
الطبعة الأولى ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م



المحتويـــات

المقدمة

الحضارة الإسلامية حضارة أصيلة، تستمد جذورها من الوحي، وترتبط في فكرها بالسماء، وتعالج مشكلات الحياة الدنيا، في إطار يتفاعل فيه السماوي والأرضي، والحسي والغيبي.

وقد عاش الإنسان ـ منذ أن تعرف إلى الإسلام في الجزيرة العربية في القرن السابع الميلادي ـ الحياةَ في ضوء ذلك التفاعل، وعبر عن فكره وخوالجه النفسية وعواطفه وتصوراته للكون والحياة دائماً على ذلك الأساس. ومن ثم كان العطاء الأدبي لهذه الحضارة منسجماً مع التصور الإسلامي وبعض الموروث الثقافي، الذي لم يكن يتعارض في جوهره مع ذلك التصور الجديد الذي صنع الحضارة السامقة، شعراً ونثراً.

وقد كان من الطبيعي أن ينطلق النقد الأدبي الذي نشأ في ذلك الفضاء الثقافي المتميز الذي أخذ يتطور شيئاً فشيئاً تبعاً لسنة التطور، وما تقتضيه من معطيات تؤدي دائماً إلى التغير والتحديث، فظهرت مؤلفات في النقد بدءاً من ابن سلام الجمحي في القرن الثاني، متأثراً بملحوظات كانت قد سبقت مرحلة التأليف، إلى عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) وحازم القرطاجني (٦٠٨ـ٦٨٤هـ) اللذين نضج النقد على يديهما نضجاً عظيماً، يتناسب مع حجم الموروث النقدي، والنص القرآني، الذي كان نموذج النقاد جميعاً.

ولعل من نافلة القول أن نشير إلى أن المؤلفات النقدية التي طرحت فيما بين

القرن الثاني والقرن السابع ذات روح إسلامية، ترى الإيمان ينساب فيها انسياباً، ولذلك امتنع القلم يومئـذ عن أن يسطر اتجاهاً فيه الإلحاد والكفـر امتناعاً، وإن لوحظت بعض الهنات التي تشـير إلى وجود بعض العـصاة من الأدباء، الذين كانت لهم آثارهم السيئة في الجانب الأخلاقي للفن.

ولكن حدث بـعد ذلك النشاط الفـكري والنقدي والأدبي شيءٌ من الجـمود لأسباب مختلفة، عـمت العالم الإسلامي وشملت المشرق والمغرب بما في ذلك الأندلس، أهمها الانحلال الخلقي.

وعندما ظهرت الحـركة الفكرية الإصلاحية الحـديثة إلى الوجود، على يدي المودودي وإقبال في الشرق الأقصى، وعلى يدي جمال الدين الأفغاني ومحمد ع بده في الشـرق الأوسط، وعلى يدي عبـد الحمـيد بن باديس والإبراهيـمي ر لشيخ بيوض في المغرب العربي، عاد النشاط الأدبي والنقدي إلى الظهور.

إذاً فقد بدأت حركة الأدب الإسلامي ونقـده مع بداية حركة النهضة الفكرية الإسلامية الجديدة، لذلك ألفينا ملاحظات نقـدية مبكرة، تتجه وجهة جديدة، ظهرت على ألسنة المصلحـين وأقلامهم؛ مثل مـحمد عبـده، وعبدالحمـيد ابن باديس وأبي اليقظان.

فلقد كان عبـد الحميد بن باديس من مؤسسي حـركة الإصلاح في الجزائر، وكان أديباً شاعراً كما كان ناقداً. ولعل هذا التقديم الذي يقدم به ديوان الشاعر أبي اليقظان دليل على ذلك؛ إذ قال: «عربي يجاهد ويجالد في سبيل العروبة، ووطني يناضل ويقـارع في سبـيل الوطنيـة، ومسلم أخلص لله دينه، يجـعل الإسـلام في الصف الأول في كل أعـماله. . . هو الرجل الذي يـجعل قلبـه ولسانه في صف واحد فلا ينطق هذا إلا بوحي ذاك ولا يشعر ذلك إلا وترجم

عليه هذا»[1].

ولقد كان إبراهيم أبو اليقظان شاعراً وناقداً؛ يقول: «الشعر في نفس الشاعر نور، مثل نوره كمشكاة... يرسل أشعته من نافذتها، فيضيء بها بطون الليالي المقبلة مدى العصور. الشعر قالب عليه تسبك أغراض الإنسان وتصاغ غاياته وتفرغ مراميه»[2]، بل وكان يرجع ما ينجم من فساد في الفن، إلى فساد المنبع النفسي الذي يصدر عنه. يتجلى ذلك من قوله: «إن ما ينشأ عن ذلك ليس ناشئاً عن الشعر نفسه، وإنما ينشأ عن ضعف الإيمان وقلة اليقين والزهو والطيش»[3].

فالنقد الإسلامي بهذه الصورة التي تنطلق من الإيمان الذي يضيء، والنقد الإسلامي الذي ينبثق عن التصور الإسلامي للكون والحياة، كان وليد الحركة الإسلامية الحديثة، سيبدأ معها وستبقى هي التي تحتضنه.

ولكن حدث ما لم يكن في الحسبان، إذ ظهرت في العالم موجة من العنف السياسي والفكري والتكنولوجي، يتزعمها الاتحاد السوفياتي فرضت نفسها بقوة على العالم الإسلامي، فحدث نوع من الانفصال بين السلطة السياسية والسلطة الروحية. وكان ما كان من تأثر عميق بالفكر الإلحادي الجاهلي الجديد، ذلك الذي تشبعت به السلطة السياسية، التي قمعت السلطة الروحية بطرق مختلفة يأتي على رأسها إعدام الشهيد الأديب المفكر الناقد سيد قطب.

ونتيجة لكل ذلك ظهر الأدب الماجن، والفكر النقدي الإلحادي، إلى جانب

(١) عبد الحميد بن باديس الشهاب ج ١٠ ـ م٧ جمادى الثانية ١٩٣١ ـ وانظر كذلك مقدمة ديوان أبي اليقظان ١٠ ـ ص ٤٩ ـ ٥٠.

(٢) أبو اليقظان إبراهيم: ديوان أبي اليقظان ٥٣-٥٤.

(٣) نفسه ص٥٥.

الأدب المتأدب والفكر النـقدي المتزن. فـاقتضى الأمـر أن يتميـز الإنتاج الأدبي والنقـدي الذي ثبت أمام رياح التـغريب الهـوجاء، من الإنتاج الذي بـاع قيم الحضارة الإسلامية بسبب انبهاره ببريق الحضارة الغربية بصفة عامة.

وهكذا أخذت الفكرة الـنقدية الإسلامـية تتبلور شـيئاً فـشيئـاً، وهي تقاوم تيارات فكرية تحاصرها من كل جهة، إلى أن انتصرت أخيراً فبرزت إلى الوجود لتحمل عناوين واضحة المعالم مثل: «الأدب الإسلامي» و«النقد الإسلامي»، وقد كثرت هذه الدراســات مما استدعى الانتباه إلى هذا النشاط الأصـيل المتجدد الذي جاء ليرد إلى الحضارة الإسلامية رونقها وروحها وجمالها وقوتها وأصالتها.

وعندئذ ألفـينا إبداعات جـمة ودراســات جادة عن الأدب الإســلامي الذي ينضح بالقيم الإيمانية الوهاجة فوجدنا على المستوى الشعري، روائع عند محمد إقبال صاحب ديواني: **الأسرار والرموز ورسالة المشرق**، وأخرى عند مـحمود حسن إسمـاعيل صاحب ديواني: **نهر الحـقيـقة وموسيـقى من السر**، ومصطفى الغماري صاحب ديواني: **أسرار الغربة وقراءة في زمن الجـهاد**، وعدنان النحوي صاحب ديواني: **موكب النور، والأرض المباركة**.

ووجدنا من الروايات الإسلامية والمسرحيات والقصص التي تسري فيها روح الإســلام كثـيراً من الإبداعـات الرائعة مـثل مسـرحيـة: **المأسورون**، ورواية: **الإعصار والمئذنة** لعماد الدين خليل، ومثل رواية: **عذراء جاكرتا وقاتل حمزة** لنجيب الكيلاني، ومثل: **همزات الشياطين والشارع الجديد** لعبدالحـميد جودة السحار إلخ....

ووجدنا كذلك من الأعمال النقدية مؤلفات كثيرة في النقد الإسلامي ونظرية الأدب الإسلامي؛ مـثل: **منهج الفن الإســلامي** لمحمـد قطب، و**مـقدمـة لنظرية**

الأدب الإسلامي لعبد الباسط بدر، و**مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي** لعماد الدين خليل، و**نحو نظرية للأدب الإسلامي** لمحمد أحمد حمدون، ومثل: **سيد قطب حياته وأدبه** لعبد الباقي محمد حسين، و**نظرية التصوير الفني عند سيد قطب** لصلاح عبد الفتاح الخالدي، و**الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته** لعدنان النحوي، و**الإنسان في الأدب الإسلامي** لمحمد عادل الهاشمي، و**الظاهرة الجمالية في الإسلام** لصالح أحمد الشامي، و**المسرح الإسلامي روافده ومناهجه** لأحمد شوقي قاسم، و**خصائص القصة الإسلامية** لمأمون فريز جرار، و**جمالية الأدب الإسلامي** لمحمد إقبال عروي. إلخ. . .

وقد اقتضى كل ذلك، أن يُعمِل المسلم المعاصر فكرَه النقدي في ذلك النتاج النقدي؛ ليتبينه عن كثب، فيعرف حقيقة ما يكتب تحت هذه العناوين الكثيرة، سواء على مستوى التنظير أو التطبيق.

ولذلك وقع اختياري على هذا الموضوع؛ أعني: «النقد الإسلامي المعاصر بين النظرية والتطبيق»، فكان ذلك هو عنوان هذا البحث الذي يحاول أن يقرأ النقد الإسلامي المعاصر في ضوء الفكر الإسلامي المعاصر بما يحتويان عليه من فهم لمشكلة «الثابت والمتغير»، وإدراك لعمق الجمال الظاهر والجمال الباطن، بعيداً عن تأثير النقد الغربي المعاصر ومناهجه خوفاً من أن تهيمن من جديد على عقولنا كما هيمنت على عقول التغريبيين؛ مثل سلامة موسى وأدونيس، فتشل عقولنا عن التفكير والإبداع، وتفرض علينا التبعية، التي لا تؤدي إلا إلى التقليد والجمود.

فالهدف من البحث إذاً هو تجلية الصورة الحقيقية لهذا الاتجاه النقدي الأصيل الذي ظل مجهولاً بين أهله لأسباب مختلفة أهمها تنكّر المثقف العربي

لحضارته، وتجاهل التغريبيين لقيمة هذه الحضارة، فالبحث يرمي إلى اكتشاف طبيعة هذا النقد وبيان خصائصه ومميزاته الفكرية والمنهجية على مستوى التنظير والتطبيق.

وعليه فليس الهدف الأساس من البحث هو بيان منحنى التطور التاريخي لهذا الأدب أو نقده، وليس الهدف كذلك هو حصر كَم إنتاجه، أو مواطن كثرته أو قلته بحسب توزع الدول الإسلامية على مستوى محور (طانجا ـ جاكرتا) كما يقول مالك بن نبي. ولو أن ذلك لا يمنع من أن نشير أحياناً وربما من طرف خفي إلى هذين الجانبين؛ كأن نلم بعض الشيء بتاريخ تطور مصطلح الأدب الإسلامي ونقده، أو نلمس بعض اللمس النشاط النقدي أو الأدبي في الهند أو الترك كقراءتنا لمقال: «لمحة عن المدرسة الإسلامية في الهند» للندوي، أو مقال: «ملامح الأدب الإسلامي التركي» ليوسف خلف. فليس كل ذلك من الأهداف الأساسية في البحث، وإنما هو مما يأتي عرضاً لتقاطعه مع الهدف الأساس الذي هو تجلية الصورة الحقيقية لهذا الاتجاه النقدي الأصيل.

ولهذا كان المنهج المتبع في ذلك هو إخضاع جميع الدراسات النقدية الإسلامية التي وقعت عليها يدي للتحليل الموضوعي والوصف، الذي يعين على تقديم البحث في صورة علمية، بعيداً عن التأثرية المفرطة والانطباعية التي قد لا تجدي نفعاً في مثل هذه المواقف.

وعلى هذا الأساس، فقد كان البحث يحاول الإجابة عن الأسئلة المحورية التالية:

١- ما مفهوم الأدب الإسلامي المعاصر؟

٢- ما التصور الذي ينبثق عنه هذا الأدب ونقده؟

٣- ما القضايا الأساسية التي يطرحها هذا النقد؟ وما علاقتها بقضايا النقد

الغربي؟

٤- ما منهجه؟ وهل يقوم هذا المنهج على ركائز فكرية وعلمية محددة؟

٥- هل وفّق على المستوى التطبيقي؟

٦- ما الألوان الأدبية التي تعامل معها؟ وكيف كان ذلك؟

ونتيجة لكل ذلك قُسم البحث قسمين رئيسين ومدخلاً، ليعالج من خلال ذلك مسائل عدة تمحورت حول كيفية تكون هذا الموضوع المعرفي المعاصر، وقضاياه النظرية وكيفيات التطبيق، فالبحث يكشف عن النظرة التي فهم من خلالها العمل الأدبي في ضوء التصور الإسلامي الجديد، كما يبحث مسألة التأصيل والتأسيس، ومفهوم الجمال الإسلامي ووظيفة هذا الأدب وقضية التحديث والأصالة. كما يبحث كذلك في طبيعة هذا المنهج النقدي وفي الألوان الأدبية التي عالجها جميعاً باستثناء "نقد النقد"، و"نقد أدب الأطفال" الذي أجلنا معالجته لدراسة أخرى ـ إن شاء الله ـ تجنباً للتكرار من جهة، وحفاظاً على قيمة هذا الأدب اليوم في الآداب العالمية، ولعل كتاب: «أدب الأطفال في ضوء الإسلام»[1] للدكتور نجيب الكيلاني يغنينا ـ حالياً على الأقل ـ عن البحث في هذا الجانب؛ لأنه يجمع بين النظرية والتطبيق.

ونظراً لتشعب مادة البحث وتداخلها، فقد احتاج الكشف عن كل تلك العناصر إلى مدخل وخمسة أبواب وخاتمة، هي التي شكلت هيكل البحث.

أما التمهيد، فيتساءل عن أسباب تكون هذا الموضوع المعرفي القديم المتجدد وظروفه، ويكشف عن طبيعة التحديات التي أدت إلى ذلك؟

وأما الباب الأول الذي عنون بـ«التأصيل والتأسيس» فيحتوي على فصلين:

(١) نجيب الكيلاني: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، مؤسسة الإسراء للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر.

تناول الفصل الأول مفهوم الأدب الإسلامي والجاهلي في التراث.

وتناول الفصل الثاني مصطلح الأدب الإسلامي في النقد الحديث عند الرافعي وأحمد أمين وأحمد حسن الزيات مع إشارات موجزة إلى غيرهم ممن شارك في التأسيس لهذا الأدب ونقده في فترة الحداثة.

وأما الباب الثاني وعنوانه: «مفاهيم في نظرية النقد الإسلامي المعاصر» فيعالج مفاهيم في النقد الإسلامي المعاصر بعد أن برزت معالم وجوده، من خلال أربعة فصول:

الفصل الأول: يتحدث عن مفهوم الأدب الإسلامي وسماته كما يحددها النقاد المعاصرون، مثل سيد قطب، ومحمد قطب، وعماد الدين خليل، ونجيب الكيلاني، وعدنان النحوي وغيرهم.

الفصل الثاني: يحدد معالم التصور الإسلامي، بِعَدِّه عنصراً فعالاً في تعريف الأدب الإسلامي.

الفصل الثالث: يعالج مفهوم الجمال من وجهة نظر النقد الإسلامي ونظرية الأدب الإسلامي.

الفصل الرابع: يكشف عن حقيقة ما أسماه بعض النقاد بـ«نظرية التصوير الفني».

وأما الباب الثالث وعنوانه: «قضايا النقد الإسلامي المعاصر» فقد وزعت قضاياه على أربعة فصول:

الفصل الأول: يتحدث في قضية الواقعية الإسلامية، وما تستتبعه من مشكلات، كالالتزام، والثورية، والمثل الأعلى إلخ . . .

الفصل الثاني: يُعنى بالوظيفة الأدبية كما يحددها منظرو هذا النقد.

الفصل الثالث: يعالج قضيتي الأصالة والتحديث، مبيناً مختلف الرؤى النقدية بخصوص هذه المسألة، التي يتوقف عليها الصراع الفكري المعاصر.

الفصل الرابع: يدرس قضية التجربة الشعورية وعلاقتها بمسألة التوتر، الذي يسيطر على المبدع ويساهم في تكثيف العملية الإبداعية وتوجيهها.

وأما الباب الرابع الذي عنوانه: «المنهج النقدي» فيشمل أربعة فصول:

الفصل الأول: يتناول نقد النقد الغربي، ومن ثم يعرض للمناهج التغريبية ليبين ضررها.

الفصل الثاني: يعرض منهج النقد الإسلامي كما وسمت معالمه على يد النقاد الإسلاميين.

الفصل الثالث: يكشف عن علاقة هذا المنهج بالعلوم الإنسانية، ولذلك يعرض لمسألة إسلامية المعرفة.

الفصل الرابع: يستهدف إيضاح مسائل تتعلق بالمصطلح النقدي الإسلامي، وما يتبع ذلك من مشكلات؛ كالاختزان المعرفي، والانفتاح، والتراث، والمترجم، والمعرَّب...

وأما الباب الخامس الذي عنوانه: «النقد التطبيقي الإسلامي المعاصر» فيكشف عن مسائل أساسية ثلاث هي:

- كمُّ العمليات النقدية التي سجلها نشاط النقاد الإسلاميين.
- نوع هذه العمليات النقدية وكيفية حُدُوثها ومدى ملاءمتها للنظرية.
- الألوان الأدبية التي تعاملت معها في ضوء هذا المنهج النقدي.

وقد توزع هذا الباب من أجل بيان ذلك كله، على ثلاثة فصول بحسب الألوان الأدبية هي:

الفصل الأول: وقد اهتم بنقد الشعر.

الفصل الثاني: ويتناول نقد القصة والرواية.

الفصل الثالث: ويعرض لنقد المسرح.

وإذا كان هذا الباب قد اكتفى بهذه الفصول الثلاثة فقط، فإنه لم يهمل أدب الأطفال ونقد النقد انتقاصاً من قيمـتهما، وإنما أهملهما تجنباً للتكرار من جهة، وتأجيلاً لهمـا إلى دراسة أخرى قد تتخصص لكل عنصـر منهما على حدة من جهة أخرى.

وأخيـراً تأتي الخاتمة لتـقوّم جهـود النقاد الإسلامـيين المعاصـرين، وتسجل النتـائج التي توصل إليـها هذا البـحث المتواضـع، وتكشف عن نظام خطوات النقد الإسلامي، وما يتميز به من خصائص، وما فيه من نقائص؛ بغية تلافيها في المستقبل لإقامة منهج نقدي أكثر جدية وصلابة وأصالة، وأصلح لأن يكون بديلاً فعالاً للمناهج الغربية، التي أرهقتنا من أمرنا عسراً.

وبعد؛ فإن هذا البحث قد صـادف مشقة كبيرة اقتضـت جهداً عظيماً، ليس فقط في وضع الخطة التي يمكن أن تنسـجم مع طبيعة البحث الذي كـان يحتاج إلى دراسة تهـتم بالنقد النظري والتطبيـقي على حد سواء؛ ولكن بالنسـبة إلى جـمع المادة أيضـاً، إذ إن الـعنوان يتطلب جـمع المادة من مـخـتلف الأقطار الإسلامـية بل إن النقد الإسـلامي قد تغلغل اليوم من خـلال الفكر الإسلامي والدين الإسـلامي فـي أعـمـاق أوروبا وأمـريكا. وهذا يعني تـعـدد الألسنة الإسلاميـة التي لا يملك الباحث منها سوى اللسـان العربي الذي هو من حسن حظ الباحث يعد الأساس في الفكر الإسلامي بصفـة عامة، وهذا ما جعل أمر البـحث في النقد الإسـلامي صعـباً، فقـد حالت مسـألة: «التـعدد اللسـاني

الإسلامي» دون تغلغل البحث في عمق النقد الإسلامي المعاصر كله لنرى كيف يعالج مسـائل الأدب الإسلامي وقضاياه ومفاهيـمه، في تلك اللغات والأقطار التي قد يـكون فكر أهلها أعـمق وأنضج بحكم ارتباطهم بالحـضارة المعـاصرة أكثر. ولنرى كذلك كـيف تحدث عملية التأثر والتأثيـر التي من شأنها أن تثري الأدب الإسلامي ونقده، مادامت تلك الآداب إسلامية الروح والمبدأ.

على أن ذلك لم يمنع من الاطلاع على تلك الآداب منعاً شاملاً، فقد حدث شيءٌ من الاطلاع الجـزئي على بعض المؤلفـات النقـدية، والتعـرف إلى بعض المدارس الأدبية التـي ترجمت إلى اللسان الـعربي نصوصـها الأدبيـة والنقدية؛ كالأدب الإسلامي التركي والأدب الإسلامي الهندي وبعض الملحوظات النقدية الأوربية؛ كتلك التي أدلى بها المفكر الفرنسي المسلم روجيه غارودي في كتابه: **الإسلام دين المستقبل** وغيره.

ومع ذلك، فلست أزعم أني قد جمعت المادة الكافية التي تمكنني من إصدار الأحكام النهائيـة بخصوص مواصـفات هذا النقد ومنهجـه، ولكن أحسب أني سأقـدم للقارئ الكريم صورة سليـمة عن النقـد الإسلامي المعاصـر في العالم الإسلامي، وإن ظلت متواضعة نظراً لشساعـة الرقعة التي ينتشر فيها الإسلام، وعمق تاريخه في تلك الأقطار.

وقد كان لزاماً ـ والحال هذه ـ أن يتـجه منهج البحث صوب «عالم الأفكار» بدل الاهتمام بعـالم الأشخاص والأوطان؛ لذا لم نول عناية كـبرى في البحث لـ«عالم الأشـخاص» إلا في البـاب الأول، حيث اقـتضى أمر النشـأة والتطور الحديث عن الأدب الإسـلامي ونقده من زاوية هي أقرب إلى المـنهج التاريخي منها إلى المنهج التحليلي والتركيبي الذي يسود بقية الأبواب.

وكان من الطبيعي أيضاً ألا تعتمد في هذا البحث «النظرية الإقليمية»؛ لأنها في نظر الباحث لا تقدم شيـئاً ذا قيمة كبرى بالنسـبة إلى الغرض من البحث؛ وهو تقـديم صورة عن النقـد الأدبي الإسلامـي من حيث حـقيـقتـه ومنهجـه وخصائصـه لا من حيث كمّه وتوزع نشاطه، الذي ألمنا به في القـسم التطبيقي بعض الإلمام، ولهـذا كان المنهج هنا يـنتقل من النمـاذج الفردية إلى الوحـدات الكلية، ومن التحليل إلى التـركيب؛ بغية فهم الحياة النقـدية التي تسود العقل الإسلامي المعـاصر، لا ضبـط مراحل هذه الحيـاة أو تمييز أقـاليمـها، إيماناً منا بتكامل الفكر الإسـلامي وتجانسه مـا دام المصدر الذي ينبثق عـنه ظل دائماً هو القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة.

إننا قبل أن نحدد هذا المنهج الذي يستهـدف عالم الأفكار النقدية الإسلامية المعاصرة قد تساءلنا:

ماذا يمكننا أن نعرف؟

هل يمكن أن تحظى الذات العارفة بالاهتمام الأول، أم موضوع المعرفة؟

وانتهى بنا التفكيـر إلى ضرورة الاهتمام بموضوع المعـرفة، لذلك ركزنا على عالم الأفكار، وإن بدا من غـير الممكن أن نفـصل الأفكار كمعـرفة عن الذات العارفـة فصـلاً تاماً، ولما انتـهى بنا التفكيـر إلى تحديد دائرة البـحث، بدا من الضـروري اعتـماد منهج التـحليل والتـركيب؛ لأن التـحليل يعين على إدراك جزئيات الظاهرة، ويكشف عن العلاقـات الموجودة بين تلك الجزئيات، وإعادة التركيب من جديد قد يعطي ـ فضلاً عن ذلك ـ شيئاً جديداً لم يكن ليعرف لو بقيت العناصر على حالها.

إن تركيب أفكار نقـدية لناقد إسلامي، مع أفكار لناقد آخـر مثله، قد تولد

الجديد، بل إن تركيب أفكار لـلناقد نفسه في صورة أخـرى قد تعطي الجديد، لأن الأفكار الحية من شأنها أن تتناسل.

إن البحـث قد اعتـمد في دراسـته للنقـد الإسلامي المعـاصر على مـصادر ومراجع مختلفة، منها تلك التي ألفت أساساً بهدف التنظير لهذا الاتجاه الأدبي الجديد القديم، وقد ذكرنا نماذج منها من قبل، ومـنها تلك الدراسات التطبيقية التي انكبت على النصوص الأدبية بمختلف ألوانها: شعـراً وقصة ورواية ومسرحية حتى أدب الأطفال، ومنها الكتب التي عنيت بنقد النقد، كتلك الدراسات التي تناولت نتاج سيد قطب النقدي والأدبي، ومنها المجلات التي كانت تعنى بمسألة الأدب الإسلامي مـثل: **مـجلة المشكاة، والأمـة، والفـيـصل، ومنار الإسـلام، والجامعة الإسلامية، وكلية الدعوة الإسلامية، والمسلم المعاصر**، إلخ..

ولكن على الرغم من تعدد مصادر هذا البـحث ومراجعه، لا يمكن الادعاء بأن البحث قـد استوعب النشـاط النقدي الإسلامي المعـاصر كله؛ لأن ظروف البحث العلمي في الجـزائر لا يحسد عليـها الباحث إطلاقاً في أي مـجال من المجالات، وقد يزداد الأمر سوءاً بالنسبة إلى بحث كهذا يمتد جغرافياً من أقصى المشرق إلى أقـصى المغرب؛ على مـحور (طانجا/ جـاكرتا) ويتغـلغل في عمق أوروبا وأمريكا بعض التـغلغل. وبهذا تعددت لغـاته، مما جعل الحصـول عليه صعباً من جهتين: مسألة اللغة، ومسألة المكان.

وإذا كانت بعض البلدان العـربية قد يتـوفر لباحثـها شيءٌ من التسـهيل عن طريق ما يستورد من الدوريات، فإن الباحث في الجزائر محروم من ذلك.

ومن هنا بقيت الوسيلة الوحيدة التي تعين الباحـث هي العلاقات الشخصية في الدرجة الأولى، ولكن هذه تحـتاج إلى استخدام آلات التـصوير التي ترهق

عندنا إرهاقاً، لذلك كـانت تبخل بالوضـوح أحياناً، وتلتـهم السطور أخرى، وتنسى معلومـات الإصدار ثالثة مما يتعب البـاحث تعباً شديداً، مع مـا فيه من اللذة التي هي العزاء الوحيد له.

ولولا جهود الأستاذ المشرف الدكتور الرشـيد بوشعير الذي كان يشرف على هذا البحث ويوليه عناية خاصة هي التـي كانت تشجعني، وتخفف عني بعض العناء، وتدفع عني السأم والملل؛ لما خرج هذا البحث المضني بهذه الصورة التي بين أيدينا الآن.

فلقد كان بما يقدمه للباحث من توجيهات وإرشادات وتسديدات، خير عون له على هذا الإنجاز. فإليه أتوجه بالشكر الجزيل، وأسأل الله أن يجازيه خير ما يجازي به العاملين المخلصين.

والحمد لله من قبل ومن بعد.

تمهيـــد

تكوّن موضوع

النقد الإسلامي المعاصر

كيف تَكَوَّنَ هذا الموضوع المعرفي؟

البحث عن تاريخ نشـأة هذا الموضوع المعرفي القديم المتجـدد الذي يكتسب وجوده بالفعل من وجـوده بالقوة في إطار المنظومة المعرفية الإسـلامية؛ يتطلب البـحث عن تاريخ استـخدام مـصطلح «النقـد الإسلامي» ومـصطلح «الأدب الإسلامي».

والبحث عن المنطلق الذي يحدد ميدان النقد الإسلامي بوصـفه فرعاً معرفياً دعت إليه صيرورة تاريخية جعلت من بروزه إلى الواقع المعـرفي حتميةً تاريخيةً كذلك؛ تجلت أساساً في ظهور انحـراف في هذا الفرع المعرفي بدأ بالضبط مع الانحراف الذي طرأ على الميدان الذي يمارس فـيه «علم الأدب» نشاطه ألا وهو «الأدب». وعليه فـإن البحث عن المنطلق الذي يحـدد نشأة «النقـد الإسلامي» وميـدانه، يتطلب البحث عن تاريخ نشـأة «الأدب الإسلامي» وبداية استـخدام مصطلـح «أدب إسلامي». فلا بد إذن من التـساؤل عـما إذا كـان ذلك جديداً مستحدثاً أم أنه قديم لم يزد البحث المعاصر على أن نفض عنه الغبار ليزيل عنه الحجب؟ ولكن البحث عن ذلك يستوجب تحليل كل أساليب النقد الذي جرى تحت عنوان «النقـد الإسلامي»، وذلك عن طـريق استـقراء النصـوص النظرية والتطبيقية لهذا الفرع المعرفي ولا سـيما النصوص المعاصرة، ما دام البحث يمتد زمانيـاً في «فضاء الفكر الإسـلامي المعاصر»، ويرتـبط تاريخياً بـ«فـضاء الفكر الإسلامي القديم». وبالجـملة، فإن عندنا ثلاث مشكلات أساسـية في البحث عن: «تكوّن موضوع النقد الأدبي الإسلامي المعاصر»:

١ـ تاريخ استخدام مصطلح: «النقد الإسلامي».

٢ـ تحديد ميدان النقد الأدبي الإســلامي، وبيان مصطلح «الأدب الإسلامي» وتمييـيزه من غــير الإســلامي، ولا سيـما ذلك الذي نشــأ تحت مظلة الحضــارة الإسلامية جغرافياً وحسب.

٣ـ الأسلوب المتـبع في التحليل والمواجـهة لهـذا الأدب بهذا الفرع المـعرفي الذي يتكئ أساساً على المنظومـة المعرفية الإسلاميـة بكل ثقله، ويرتبط بها في علاقات ووشائج مـعرفية متشـعبة جداً، منها القديم كالبـلاغة وعلم العروض وعلم الأصوات وغيرها مما نشأ نتيجـة البحث الجاد في مسألة «إعجاز القرآن»، ومنها المعاصر؛ كعلم الاجتـماع وعلم النفس وعلم الجمال وعلم التاريخ وعلم الاقتـصاد والفـلسفة والأخـلاق، ومنهـا المرتبط بالنص الأدبي؛ لأنه هو الذي يعطيه وجوده الفعلي، وهو علوم اللغة.

ومن هنا كان الفضاء الفكري الذي ينشأ فيـه موضوع معرفي معين هو الذي يحدد الأسبـاب الموضوعية لتلك النشأة، يقـول ميشال فوكو بصـدد حديثه عن تكون الموضوعات المعرفية: «إن الشـروط التي تسمح بظهور موضوع الخطاب، والشروط التاريخية التي تسمح بـقول شيءٍ عنه، وتخول الأشخاص لأن يقولوا ما بدا لهم، إن الشـروط التي لا بد من توفرها كي ينخرط الموضـوع في ميدان يرتبط فيـه مع موضوعـات أخرى بروابط قرابة، وينشئ مـعها علاقـات تشابه وجوار وتباعد واختلاف وتحول؛ جميعها شروط عديدة وذات وزن، وهذا يعني أن من المستحـيل أن يقال شيءٌ يراد قوله في فترة مـا، ومن الصعب قول شيء جديـد عليه، ولا يكفي أن تتـفتح العين ويتـركز الانتـباه ويكتـمل الوعي كي تنبسط أمام النظر موضوعات جديدة، ويتألق بريقها الواضح في النفس، ولكن هذه الصعوبة ليـست سلبية فحسب، ولا يمكن ردها إلى عائق مـا واعتباره هو

السبب في عدم قدرة العين على رؤية الحقيقة وإدراكها والحائل دون قدرتها على اكتشاف شيء جديد والمسؤول عن إسدال الحجب والستائر السميكة عن صفاء البديهة وتفاوتها، وعناد الموضوعات وتصلبها وانزوائها الصامت»[1].

فالموضوع لا يظهر إلا بشروطه الموضوعية، التي تعطيه القدرة على «الانخراط» في النظام المعرفي الذي يرتبط معه بوشائج شتى. وهذه الشروط متعددة من جهة، وذات وزن من جهة أخرى. واكتشاف البحث لموضوع معين غير موجود من المستحيلات، بل إن من الصعب اكتشافه وهو موجود، فكيف ينجز ما ليس موجوداً أصلاً، ولكن ما السبب في ذلك؟ وما الشروط التي تمنحه الوجود حتى يبصر النور؟

يقول «ميشال فوكو»: «فالموضوع لا يبقى في الظل، منتظراً من يفك أسره ليعرف النهار ويبصر النور ويتجسم في موضوعية منظورة ومتكلمة، لا يعيش وجوداً سابقاً على وجوده، تشده إليه أغلال وعوائق تمنعه من رؤية النور، بل يوجد في ارتباط مع الشروط الوضعية لمجموعة من العلاقات المعقدة، وهي علاقات تنشأ بين مؤسسات، وبين تطورات اقتصادية واجتماعية وأشكال من السلوك ومنظومات المعايير والتقنيات وأنواع التصنيف وأنماط التمييز، ليست حاضرة في الموضوع، ولا تعطينا بصورة مباشرة عندما نتناوله بالتحليل»[2].

فالموضوع يتكون وفق شروط موضوعية اجتماعية واقتصادية ونفسية وسياسية تؤطرها فكرة معينة لتصنع منها ـ متضافرة ـ الفضاء الفكري الصالح لميلاد المناهج الأصلية. ومن هنا نجد الأسئلة التي تطرح الآن على مستوى النقد بخصوص

---

(١) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، ص٤٣، ط١، ١٩٨٦م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب.

(٢) نفسه/ ٤٣-٤٤.

الرواية العربية والقـصة العربية والمنهج النقدي العربي، إذ إن شـيئاً من هذا لم يتحقق في رأي النقـاد. ويمكننا أن نستأنس هنا بهذه التـساؤلات والأجوبة التي يطرحها يوسف القعيد على الكاتب الروائي عبد الرحمن منيف في حوار معه:

س - أليس غريبـاً ألا يظهر حتى الآن في الوطن العـربي كله، ناقد روائي كبير ومتخصص في نقد الرواية، وإرساء دعائم قـيمتها الجمالية ومفرداتها، أنا لا أحلم بأن يوجد لجيـلنا لوكاش عربي، ولكن أليست ظاهرة غـريبة؟ وما هو تفسيرها؟

ج - أما لماذا لم يظهـر الناقد المتخـصص، ولماذا لم يظهر لوكـاتش عربي، فـأتصـور أن الأمـر لا يقتـصـر على الناقـد الروائي، إنه يمتـد إلى عـشـرات الاختصاصات ويتجاوزها أيضاً؛ إن وجود لوكاتش محصلة لوضع عام. إنه لم يشق الجدار ويخـرج منه، وإنما ولد في بيئة مهـيأة لوجوده واستقـباله، ولو لم يكن هو بالذات لكان غـيـره، قد يكون هذا الغـير أكـثـر وأقل أهميـة، لكن الظروف الموضوعية مهيأة لوجوده»[1].

إن كلاماً يصرح - بجرأة نادرة - هذا التصريح، يكشف في الواقع عن أهمية العوامل والشروط الموضـوعية التي تساعد على ظهور الموضـوع النقدي الخاص الذي نجد فـيه شـخصـيتنا، ولكن أنَّى لنـا ذلك؟ ونحن نرى أن الكاتب عندنا موزع بين اتجاهات فكرية ونفسية، واجتمـاعية وسياسية، تنضح كلها بما يملؤها من تراث غربي، يمـتد في أسســه الفلسفيــة من اليونان ويمر بالديانـة المسيحـية واليهودية ليتبلور في الاتحاد الماركسي والوجودي.

(١) يوسف القعـيد: حوار مع الكاتب الروائي عبـد الرحمن منيف، مجلة الهلال، ع٦، ص١٤٠-١٥٠ سنة ١٩٧٧م.

إن عبدالرحمن منيف ـ حينما يربط ظهور «لوكاش» ببيئة معينة هيئت لميلاده واستقبـاله هو وغيره ـ إنما يضع يده في الحقيقة عـلى ضرورة «الفضاء الفكري المتميز» لإيراد الموضوع الجديد، أدباً أو نـقداً أو فكراً أو غير ذلك. فالأمر ليس قـصـراً على الأدب أو النقـد وحـسب، ولكـن المشكلة تمتـد إلى «عـشـرات الاختصاصات».

فالموضـوع كالمولود، يستـجيب لشـروط موضوعـية لا يخرج للوجـود قبل تحققها، ولا يتأخر عن الظهور بعد توفرها. وهذه الشروط في الحقيقة هي التي ترسم ملامح المنظومة المعرفية التي يـنتسب إليها ذلك الموضوع. ومن ثم فهي: «لا ترسم لحمتـه ولا تشكل معقوليتـه المحايثة، وليست تلك الزخـرفة الذهنية التي تعاود الظهور كلياً أو جزئياً حينما نفكر في حقيقة مفهومه؛ فهي لا تعرف لنا نشأته الداخلية ولا تحددها، بل تعرف لنا ما يسمح له بالظهور، وبأن يوجد إلى جانب مـوضوعات أخرى ويتـخذ موقـعاً إلى جانبهـا وإزاءها، وتحدد لنا اختلافه وعدم قابليته لأن يرد إلى شيءٍ آخر، ومغايرته إذا اقتضى الحال»[1].

وهذا هو الأمر الذي يجعلنا نتساءل:

١ـ هل يعد النقـد الإسلامي المعاصر عـودة وبعثاً للنقد الإسـلامي القديم، الذي نشأ في أحضـان المنظومة المعرفية الإسلاميـة القديمة؟ أم إنه مولود جديد له شروطه وأسبابه الموضوعية الحديثة؟

٢ـ ما الشروط التي تجـعله يستطيع أن يوجد ويعيش إلى جانب مـوضوعات أخرى، كالنقـد البنيوي، والنقد الماركسي، والنقـد الأسطوري، والنقد الوجودي. . . ؟

(١) ميشال فوكو: حفريات المعرفة ص٤٤.

٣ـ ما الذي يميزه عن تلك الموضـوعات التي اخترقت منظومتنا المعـرفية بقوة على أيدي نقادنا أنفسهم؟

٤ـ هل حدث مثل هذا على مستوى تاريخ النقد العربي الإسلامي القديم؟

قد يكون من المفيد أن نبدأ الحديث عن هذا التساؤل الأخير أولاً؛ لنبين قبل كل شيءٍ، كـيف تكوَّن موضـوعٌ معرفي نوعـي، على مسـتوى النقد الـعربي الإسلامي القديم؟ فقـد حدث مثلاً أن عبد القاهر الجرجـاني قد جاء في القرن الخامس الهـجري، واكـتشف «علم المعـاني» بعد أن خاض بفكره الـثاقب في شبكة العلاقات المعقدة في المنظومة المعرفـية الإسلامية يومئذ، تلك التي تشمل إعجاز القرآن وعلم البلاغة والنحو والصرف والتجويد ليستنبط الموضوع الجديد الذي كـان موجـوداً بالقوة في الـنظام المعرفي الإسـلامي، اسـتنباطاً منحـه به الوجود بـالفعل، وقـد شعر هو نفـسه بذلك، فـقال: «ولم أزل منـذ خدمت العلم، أنظر فيمـا قاله العلماء في معنى الفصـاحة والبلاغة والبيـان والبراعة، وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسـير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين ليبـحث عنه فيـخرج، وكمـا يفتح لك الطريق إلى المطلوب لـتسلكه، وتوضع لك القواعد لتبني عليها»[1].

إن هذا الكلام يبين أسباب وشروط تكوُّنِ موضوع نقدي له خطره في تاريخ النقد العربي الإسـلامي القديم، ويشير إلى وجوده بالقوة قـبل وجوده بالفعل، وينبه إلى أن ملامح وجوده كانت مختزنة فـي المنظومة المعرفية الإسلامية، وأنه لم يزد على أن بحث عنه فأخرجه.

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٢٨ـ٢٩/ تصحيح السيد محـمد رشيد رضا/ دار المعرفة بيروت.

وفي الحقيقة هذا هو شأن أي موضوع معرفي صحيح المنبت، متجذر الأصل، واضح المنبع، يدل على نفسه بنفسه، ويتميز بخصائص هي التي تمنحه قوة الجلاء والظهور، ليبرز موضوعاً مستقلاً ـ كما استقبلت كثير من الموضوعات عن الفلسفة ـ وبذلك يختلف ـ بما له من مميزات وخصائص ـ عن غيره، فيصبح وليست له: «قابلية لأن يرد إلى شيءٍ آخر» كما يقول فوكو.

وذلك لأنه ـ ببساطة ـ ينبثق عن تصور متميز ويتفاعل مع فضاء فكري متميز، وتشده إلى تراث عريق أسباب متميزة. ويبحث إما في ميدان متميز هو «الأدب الإسلامي» مثلاً، وإما بنظرة وتصور متميزين حين يتخذ من الأدب غير الإسلامي موضوعاً وميداناً له. وبمعنى آخر إن النقد الإسلامي ليست له «قابلية الاستعمال» على حد تعبير مالك بن نبي، فهو ينبثق عن التصور الإسلامي الذي يمتلك خصوصيات تنتظمها العقيدة الإسلامية، وهي بطبيعة الحال فريدة من نوعها في العالم المعاصر، لا لأنها تجمع بين الإيمان بالغيب والإيمان بعالم الشهادة وتؤمن بتفاعل الماديِّ مع الروحي، وترى ضرورة تكاملهما، وضرورة أحدهما للآخر فقط، ولكن لأن تصورها الإيماني يختلف عن إيمان أهل الكتاب من النصارى واليهود. وليس من شك عند العاقل أن الأدب لب المرء طرحه على الناس؛ فهو في جوهره عقيدة، وبذلك يختلف جوهرياً باختلاف المعتقدات، وتختلف أدبيته تبعاً لذلك اختلافاً بيّناً من حيث الصورة والأداة الموصلة، ولذا تجد باستمرار روح النصرانية في المسرحيات والروايات والقصائد الشعرية التي ينظمها النصراني، كما تجد الروح اليهودية منبثة في الإبداعات اليهودية. وقل مثل ذلك في البوذية والهندوكية والماركسية وغيرها. يقول شارل لالو: «إن بعض التفاصيل التي تميز الفنون، تتكيف مع كل عنصر مقابل من

العناصر المختلفة التي تسيطر في كل ديانة من الديانات الكبرى»[1]. ويقول في موضع آخـر: «وصفوة الـقول: إن تنوع الفنون واختـلاف نمائها كـماً وكيـفاً، يعكس في الغـالب تنوع العبادات التي تقـابلها. ولذا تتـمتع بعض تصنيـفات الأديان ـ التي تسـتند إلى مداها الجـمالي، دونما أية فكرة مـبينة ـ تتمـتع بمعنى جمالي إلى جانب المعنى الديني، بالرغم من كل شيء»[2].

ولبيان ذلك؛ نسوق هاتـين المقطوعتين للشاعر الإسباني "بيـوغوبيث نيسا" وقد اختـرته عمداً؛ لأن الحضور الإسـلامي في الأندلس، قد استمـر أكثر من تسعة قرون، ومع ذلك فستلاحظ نصـرانية الشاعر جلية واضحة، ليس في نمط الاستجابة للشعائر النصرانيـة ومقدساتها فقط، ولكن وبصورة أبرز وأوضح في نمط الاستجابة العكسية ـ السلبية ـ للشعائر الإسلامية ومقدساتها.

١ـ يقول مصوراً انطباعه عن الإحساس الذي يتركه فيه «الجرس»:

المدينة جرس

وأنا في وسطه المدق

فإذا طرقت الجرس

دق معه قلبي[3]

٢ـ وقارن الآن بهـذه المقطوعة، التي تصـور انطباعـه وإحســاسه إزاء الأذان والمنارة، التي يصدر عنها:

يا أيها المنار

(١) شارل لالو: الفن والحياة الاجتمـاعيـة، ص ٣١٢، تعريب عـادل العوا، ط١، ١٩٦٦، دار الأنوار بيروت/ لبنان.

(٢) نفسه/ ٣١٦.

(٣) أحمد عبد العزيز: المغرب العربي في الشعر الإسباني المعاصر، ص١٠٣/ مكتبة الأنجلو المصرية/ القاهرة.

يا إعصاراً من أحجار يصعد إلى السماء

بديلاً للنخل

ومن خط الطير المستقيم وتغريده

أما بالنسبة لي فطريق سهل للحلم الجيد

خير من طريق للسير

بأعلى السماوات بلا عمل

بينما تتشابك في الأعماق طرق البحر[١].

فالعقيدة هنا هي التي أعطت الموقفين النفسيين المتناقضين إزاء مقدسات لها الهدف نفسه، وإن اختلفت الدلالة التي تدل كل واحدة منهما عليه، اختلافاً يجسمه الفرق بين المقصد العقائدي الذي يبنى على التثليث والمقصد العقائدي الذي يبنى على التوحيد. ولك أن تتصور - بعد ذلك - ما الذي سينبثق من اختلافات جوهرية بين المقصدين!

نراه يتجلى في الموقف النفسي، وفي العاطفة والوجدان، بل وكل نواحي الصياغة الفنية كذلك؛ لأن «ما نسميه المدلول الشاعري لا يتميز أحياناً تميزاً جوهرياً من النشاط الخيالي الكامن في الكلمات، ولكن السبيل إلى هذا النشاط غير معبد»[٢]، لاسيما حينما تكون الكلمة «رمزاً»؛ لأن الرمز باطنه أعمق بكثير من ظاهره.

والحق أنه بقدر اختلاف عقيدة عن عقيدة يختلف جوهر حضارة عن حضارة، وتختلف تبعاً لذلك أساليب التعبير عنها. إذ «تسبغ العبادات السائدة إذن تفاصيل دقيقة إيجابية عن الفنون المعاصرة»[٣]، وهكذا يختلف جوهر أدب

---

(١) أحمد عبدالعزيز، المغرب العربي في الشعر الإسباني المعاصر ص ١٠٢.

(٢) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص١٥٢، ط٢، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، دار الأندلس.

(٣) شارل لولا: الفن والحياة الاجتماعية ص ٣١٤.

عن أدب، وتبـعاً له، يخـتلف شكل أدب عن أدب. ومن ثم يتمـيز نقـد عن نقد، حتى يصبح الاتجـاه النقدي المعين ـ كالنقد الإسلامي مثلاً ـ رافـضاً قابلية الذوبان والانضـواء تحت اتجـاه نقدي مـعين. بل يصـر بسبـب تلك المميـزات العقائدية على أن يكون موضوعاً قائماً بذاته، لا يرد إلى منهج نقدي آخر.

ذلك لأن «النقد الإسلامي» يتحرك في «فضاء فكري» يخصه ـ منذ القديم ـ تتحكم فيه الفطرة السليمة، والـقرآن الكريم من حيث هو مضمون وشكل أنزل بلسان عربـي مبين على محمد ﷺ ليبلغه الناس كافة. وهو يحـمل في طياته الإعجـاز المطلق؛ البيـاني وغيـر البياني، ونـحن مدعوون مـادمنا نزعم أن لنا حضـارة تخصنا لأن نسرح النظر، ونعمن بالعـقل في هذا الأدب الإسلامي في إطار ذلك «الفضـاء الفكري»، وقديماً قال ابن خـلدون: «واترك الأمر الصناعي جملة، واخلص إلى فضاء الفكر الطبيـعي الذي فطرت عليه، وسرِّح نظرك فيه وفرِّغ ذهنك فيه للغـوص على مرامك منه، واضعاً قدمك حيث وضـعها أكابر النظام قبلك، معترضاً للفتح من الله كما فتح عليهم من رحمته وعلّمهم ما لم يكونوا يعلمون»[1].

فحينما يدعونا ابن خلدون إلى الغوص بحثاً عن المرامي في «الفكر الطبيعي» فإنه لم يسـتخدم كلمـة «الغوص» إلا ليبين عـمق الفضاء الطبـيعي في النص، بحيث قـد نضطر ـ كقـراء ـ لتجاوز مـستـوى التَّقَصي والشـرح إلى مسـتوى «التـأويل» لنكتـشف المجـال العـقلي والروحي للنص. وقـد يسـاند فكرة ابن خلدون هذا القـول: «إن النص الأدبي الرفيع، لا يمكن أن يتـفتح أمـامنا دون ثقافة واسعة في المجال العقلي والروحي، الذي ينتمي إليه هذا النص»[2].

(١) ابن خلدون: تاريخ العلامة ابن خلدون: المقدمة ج٢، ص ١٠٣٥، دار الكتاب اللبناني/ بيروت لبنان.

(٢) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي ص ١٦٧.

إن معنى كل ذلك هو أن للنص الأدبي فضاءه الثقافي الذي يتنفس فيه وينجز من خلاله، كما أن للنقد الأدبي فضاءه الثقافي الذي يواجه النص في شكله وفي مضمونه، في مفهومه ومنطوقه من خلاله أيضاً، فإن وجدنا ـ مثلاً ـ الناقد الإسلامي أحمد فرج يقول: «... أما تلك التي رسم معالمها سلامة موسى، وصورها نجيب محفوظ في رواياته؛ فهي التي تنحصر في الدائرة الأخلاقية بمعيار سلامة موسى، تدور فيها باستمرار وبلا هوادة، وهي من صنع أفكار أستاذه الاقتصادي ماركس، والحيواني دارون ونيتشه. وقد لاقت هذه الفكرة تجاوباً في تصور نجيب محفوظ، ومن ثم فهي نتيجة حتمية لما عشش في باطنه من أفكار»[1]، فإنما يعبر عن دور الفضاء الفكري الذي ينطلق منه نجيب محفوظ؛ ليعبر في رواياته من خلال الشخصيات والأحداث والحوار عن فلسفة معينة ينشد لها التحقيق في عالم الواقع من خلال العالم المتخيل، ومن هنا نجده يقول: «فنظرته ـ أي نجيب محفوظ ـ للمرأة، هكذا تتحول من المؤثر الاقتصادي (الماركسي) إلى المؤثر (البيولوجي) الداروني أو هما معاً. ذلك لأن المؤثر البيولوجي يجعل حاجة المرأة إلى التشبع الجنسي، لا يقل عن حاجتها لكل الأشياء التي تضمن بقاء النوع الحيواني كله، وهذا يظهر في رواياته ابتداء من **ثرثرة فوق النيل** حتى آخر أعماله بلا استثناء»[2].

فأعمال نجيب محفوظ ـ في رأي فرج ـ وإن اختلفت أسماؤها وألوانها الأدبية؛ فإن الخيط الذي يمثل روحها، والخط الفكري الذي يلفها، والفضاء الفكري الذي تتنفس من خلاله يظل واحداً هو هذا المزج بين أفكار ماركس،

(١) السيد أحمد فرج: أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ٣٨/ الوفاء للطباعة والنشر ط١، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

(٢) نفسه/ ٣٨-٣٩.

ودارون، وفرويد، ونيتشه، وغيرهم، ممن أسس لفلسفات العصر.

ومن الطبيعي والحال هذه، أن يختلف النص الأدبي والنص النقدي من فضاء فكري إلى آخر، حتى نجد الإسلامي عماد الدين خليل يقول: «صحيح أن القرآن يعلن بوضوح على المستوى الأفقي تفضيل الإنسان على سائر خلق الله... إلا أنه لا يترك التوغل العمودي في أعماق الإنسان وتكوينه الذاتي المتشكل عن نفخة الروح العلوية في قبضة الطين السفلية.

إن هذا التشكل الثنائي كما أنه يمنح الإنسان الحرية والمقدرة ويخلق في نفسه مطامح النزوع إلى الاستعلاء؛ فإنه من جهة أخرى يشده إلى الأرض وإلى المادة ويقيم بينه وبين غرائزه وشهواته علاقات متشابكة»[1]. أي إن هذا الطرح الفكري يختلف جذرياً عن الخط الفكري الذي وجدناه عند سلامة موسى، ونجيب محفوظ. الأمر الذي يبين ارتباط الأديب من حيث هو كائن مثقف واجتماعي، بفضاءٍ ثقافي وفكري معين، عنه يصدر وفيه يصبّ.

والذي يعنينا من كل ذلك أن تكوّن الموضوع النقدي الإسلامي إنما كان نتيجة طبيعية لظروف فكرية وشروط موضوعية عملت على تكوينه في صدر الإسلام لما احتدم الصراع بين الجاهلية والإسلام، وعملت على بعثه اليوم في صورته الجديدة لما اشتد الصراع بين جاهلية القرن العشرين والإسلام، هذه الجاهلية التي يجسمها الأدب الأوروبي، والإسلام الذي يجسمه الأدب الإسلامي. إن نجيب الكيلاني يؤكد ذلك حين يقول مصوراً الفضاء الفكري الأوربي: «لقد أكد (مالرو) على أن العبثية تسيطر على اللحظات الجوهرية في حياة الأوربي، أي أنها ذات سمة أوربية ترتبط بزمان ومكان وطبيعة خاصة، كما أشار (تاين)

(١) عماد الدين خليل: التفسير الإسلامي للتاريخ، ص ١٥٧-١٥٨، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت.

إلى أن رنة اليأس المتميز تشيع في نبرة العبثيين، ولقد استطاع بعضهم أن يلخص مأساة العبثية أو اللامعقول في جملة صغيرة حين قال: «وجوب غياب الإله لكي يوجد اللامعقول»[١]، كما يؤكد حينما يعبر عن فضاء الأديب الإسلامي بقوله: «والأدب الإسلامي حينما يحتفي بقضايا المجتمع والعصر، فإنه ينهج نهج القرآن الكريم وأحاديث نبينا المختار صاحب الرسالة العظمى عليه الصلاة والسلام»[٢]، ففي الحالين يبين علاقة الأدب بالفضاء الفكري، كما يبرز علاقة الموضوع النقدي في تكونه بشروط وظروف ترتبط بذلك الفضاء كذلك.

وهكذا يتبين لنا أن النقد الإسلامي المعاصر يرتبط بالموروث الثقافي بعض الارتباط من حيث هو نقد للفن الأدبي، وينطلق من الفضاء الفكري الإسلامي الذي رسمت معالمه الأساسية بالقرآن الكريم والسنة المطهرة، وعملت على بعثه في صورته الجديدة عوامل مختلفة منها يقظة الضمير المسلم وظهور الصحوة الإسلامية التي رسمت فضاءً فكرياً إسلامياً متميزاً، ومنها بشاعة المظهر الذي يظهر به الأدب العربي المتأثر بالتيارات الفلسفية والفكرية المسيحية والإلحادية نثراً وشعراً كما رأينا، وكما سنرى بوضوح أكثر عند نجيب محفوظ وغيره[٣].

وأحسب أن ذلك وحده كافٍ لأن يحتم ظهور أدب إسلامي ومن ثم نقد إسلامي بديلين للمدارس الأدبية، والمناهج النقدية المتعددة، كالنقد الماركسي، والأسطوري، والوجودي وغيرها. مما نجتره في العالم العربي اليوم اجتراراً.

(١) نجيب الكيلاني: **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، ص ٦٥، ط١، مطابع الدوحة، ١٤٠٧هـ.

(٢) نفسه/ ١١٥.

(٣) يرى حلمي محمد القاعود «أن الواقع الأدبي الراهن غير طبيعي وغير ملائم أو مطابق لحقائق العلاقات والقوى الاجتماعية، فالأقلية المعادية للتصور الإسلامي تحظى بما كان ينبغي أن تتمتع به الأغلبية ذات التصور الإسلامي الناضج، وتتحرك على مساحة عريضة إعلامياً وصحفياً وتتحكم في دور النشر ومجالاته»، **مجلة الأمة**، ع٧١، سنة ١٤٠٦هـ.

ذلك لأن الأدب الإسلامي ونقده يتميزان بمميزات كبيرة ستنكشف لنا معالمها شيئاً فشيئاً على مستوى دراستنا لمفهوم الأدب الإسلامي، والتصور الذي ينبثق عنه، وطبيعة القضايا التي يطرحها النقد الإسلامي.

تاريخ تكوُّن موضوع ومصطلح «الأدب الإسلامي»:

إذا ثبت لدينا أن «الفضاء الفكري» هو سيد الموقف في الهيمنة على العملية الإبداعية يوجهها فكراً ووجداناً وأداة؛ فيمكننا كذلك أن نعلم أن الشعر الجاهلي لم يكن تعبيراً عن الناحية الفنية في حياة العرب فحسب، ولكنه كان يمثل التقاليد الجاهلية لفظاً ومعنًى، «وكان في صوره وتشبيهاته، وكان في القيم التي تكمن فيه أو يتلمسها، يزخر بهذه التقاليد ويموج بها... وسواء نظرنا إلى هذا الفن الأدبي أو ذاك من الوصف إلى المديح، ومن الفخر إلى الهجاء فإننا لن نجد الشعر الجاهلي إلا رموزاً للحياة الجاهلية وتعبيراً عن مآثر الجاهليين. إن مفهوم الحياة الجاهلية يبدو لنا أكثر ما يكون وضوحاً في أشعار الجاهليين أنفسهم»[1].

ومن الطبيعي والحال هذه، ألا يرضي الذوق الإسلامي الجديد، وقد أخذ يتنفس «الفضاء الفكري الإسلامي» ويتخلص شيئاً فشيئاً من «الفضاء الفكري الجاهلي» من هذه التقاليد والقيم، التي لم تعد تلبي مطالبه وتستجيب لطموحاته، فالمسلمون «قد آثروا مغادرة هذا الماضي والانصراف عن هذه الأشباح والخيالات، فانصرفوا لذلك عن الشعر الذي يمثلها»[2].

وكان لا بد من شعر جديد، يتجاوب فكراً وعاطفة ولغةً وصوراً وأسلوباً مع هذا الفضاء الفكري الإسلامي مما أدى إلى «تكوّن موضوع ومصطلح جديدين»

---

(١) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص ٢٥٥، ط٦، ١٩٨٢م، دار العلم للملايين، بيروت.

(٢) نفسه/ ٢٦٢.

يرتبط أدب ما قبل الإسلام فيها بالجاهلية، ويرتبط ما بعده بالإسلامية. وقد لاحظ الدكتور عبد القادر القط أن عصر الإسلام قد تمت فيه أكبر نقلة حضارية في أوجز زمن، تغير في العقيدة، وهجرة وفتوحات جديدة أديا إلى الاطلاع على نظم المعيشة وتقاليد اجتماعية وتراث حضاري. فلا شك «أن تلك الهجرة وما صاحبها من فتوح وثورات وقلاقل قد هزت نفس العربي هزاً عنيفاً لعلنا لا نقدره الآن حق قدره... ولا شك أن ما اضطربت به النفس العربية من توزع وحنين ورضاً وعزة، وما طرأ على الفكر العربي من نور العقيدة وثقافتها، وما عرفه من تراث البيئات الجديدة التي استوطنها، كان لا بد أن يجد سبيله إلى الأدب العربي شعره ونثره»[1].

ومن هنا كان عبد القادر القط يرى أن: «من واجبه أن يبحث عن مظاهر ذلك التحول الفكري والوجداني، وما أحدثه من تطور وتجديد في الشعر والنثر العربي حينذاك، محاولاً أن يستشف من وراء المستوى التعبيري المباشر لذلك الأدب شيئاً من الدلالات والرموز التي يمكن أن تفصح عن ذلك التحول في صيغة فنية جديدة»[2].

فهناك تحول فكري، وتحول وجداني، وتغير وتجديد في أساليب التعبير والدلالات والرموز، والصيغ الفنية، كلها تشكل شروطاً موضوعية لتكون الموضوع الأدبي الإسلامي، ولقد كان ابن سلام الجمحي، قد نبه إلى تفطن عمر بن الخطاب لذلك، حينما كتب إلى: «عامله، أنْ سَلْ لبيداً، والأغلَبَ، ما أحدثا من الشعر في الإسلام؟ فقال الأغلب:

أرجزاً سألت أم قصيدا ... فقد سألت هيناً موجوداً

(١) عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، ص٧، ط ١٩٧٩م، دار النهضة العربية، بيروت.

(٢) نفسه/ ٨.

وقال لبيد: «قد أبدلني الله بالشعر سورة البقرة وآل عمران»[1]. فالشاعران: لبيد والأغلب، قد بينا أن الموضوع الذي سـأل عنه عمر بن الخطاب صار «هيناً موجوداً» فأما الأول فرآه مجسماً في الرجز والـقصيد، وأما الثاني فرآه مجسماً في هذا التصوُّر الجديد الذي طرحه القرآن الكريم.

فالنور العقائدي الجديد قد أحـدث انقلاباً خطيراً في النفس العربية، ثم في نفوس أهل الأمصار المفتوحـة من الأندلس غرباً إلى جاكرتا شرقاً. وأدى ذلك إلى تحول كبير في التصور الإنساني في كل هذه الربوع للكون والحياة. مما أدى حـتمـاً إلى تحـول فكري ووجـداني تجلى في الأدب على مـستـوى المضـامين ومستوى الصيغ الفنية. وكان هذا الإنتاج الجديد هو الذي أطلق عليه ابن سلام الجـمحي ـ وهـو أول من ألف في النقـد قديماً ـ مـصطلح «فـحـول الشعـراء الإسلاميين» في مقابل «شعراء الجـاهلية» الذين كانوا يعبرون عن تصور للكون والحـياة مـختلف تمام الاخـتلاف، قـال: «فصلـنا الشعـراء من أهل الجاهليـة والإسلام والمخضـرمين فأنزلناهم منازلهم، واحتججنا لكل شـاعر بما وجدنا له من حجة ومـا قال فيه العلمـاء. وقد اختلف الرواة فيـهم، فنظر قوم من أهل العلم بالشعر والنفاذ في كلام العرب والعلم في العربية إذ اختلفت الرواة وقالوا بآرائهم. . . فاقـتصرنا في هذه على فحـول الشعراء الإسلاميين للاسـتغناء عن فحول شعراء الجاهلية، بطبقاتي المؤلفة في ذلك، ورتبت هذا المؤلف على عشر طبقات، كل طبقة تجمع أربعة من فحول شعراء الإسلام»[2].

فالشـعراء في مؤلَّف ابن سلام الجـمحي (٢٣١هـ) يميز بعـضهم عن بعض المصطلح العقائدي، لذا كان الفصل بينهم قد قام على اعتبار «الجاهلية والإسلام»

(١) محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، ص ٢٩-٣٠، دار النهضة العربية، بيروت.

(٢) نفسه ص ٩-١٠.

قبل كل شيء، وهذا يعني إنزال الشعراء في طبقة المؤلف على أساس الفضاء الفكري الذي يتنفس كل واحد من خلاله.

فهناك الشاعر الجاهلي، وهناك المخضرم الذي يجمع بين التصور الإسلامي والترسبات الثقافية الجاهلية التي لم تبرح النفس لأسباب ربما عبر الرسول ﷺ عنها حينما قال لصحابي: «إنك امرؤٌ فيك جاهلية». وهناك «فحول شعراء الإسلام».

بل كان ابن سلام الجمحي قد استخدم عقله النقدي العقائدي حتى في الشعر الجاهلي نفسه، فميز بين أشعار الجاهلية باعتبار الإدراك والقيم، فقال: «وكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره ولا يستبهر بالفواحش ولا يتهكم في الهجاء، ومنهم من كان ينعي على نفسه ويتعهر، ومنهم: امرؤ القيس والأعشى، وكان الفرزدق أقولَ أهل الإسلام في هذا الفن، وكان جرير ـ مع إفراطه في الهجاء ـ يعف عن ذكر النساء، كان لا يشبب إلا بامرأة يملكها»[1].

ومع كل ذلك، فهناك احتمالان يطرحان بشأن الخلفية الثقافية التي يدل عليها المصطلح الذي يستخدمه ابن سلام للتمييز بين الأنواع الشعرية:

١ـ أما الاحتمال الأول: فهو أن يكون المصطلح يحمل دلالة زمنية، وعندئذ تكون لحظة الوعي الروحي عند المجتمعات هي الفاصل بين جاهلي وشعر إسلامي.

٢ـ وأما الاحتمال الثاني، فهو أن يقصد بالمصطلح تميز الآداب باعتبار المضامين وما تستتبعه من تغير في الخصائص الفنية.

نقول ذلك؛ لأننا رأيناه يتحدث عن شعراء يتألهون في الجاهلية ويتعففون،

(١) طبقات الشعر ص ١٣.

وآخرين يتـعهـرون ويتفـحشون. ويتـحدث بالمقـابل عن الشعـراء في الإسلام يختلف بعضـهم عن بعض كذلك، مما يبين من جهة إدراكـه لمعنى الجاهلية من حيث إنهـا فكر وحالة وجـدانية وقيم وعـقيـدة، لا ترتبط بالنفوس والعـقول والقلوب، ومن جهة أخرى، شعوره التـام بأثر الفضاء الفكري السائد في تمييز الآداب، ويبين ذلك حـديثه عن شـعراء يهود فـي الجاهليـة، هم طبقـة «يهود المدينة»[1].

ومهما يكن من أمر فإن مـصطلح وموضوع «الأدب الإسلامي» كان له عمق عظيم في تاريخ الأدب العـربي. ولعلنا يمكن أن نجده في تاريـخ الأدب التركي والفارسي والهندي، وغير ذلك من الأمصار التي فتحت وحسن إسلامها.

ولقد كان المستشرق «غوستاف فـون غرنباوم» في مقاله: «روح الإسلام كما تبـدو في الأدب العربي» الذي نشـره بمجلة Studia-Islamica سنة ١٩٥٣م قد أثار قضية هذا المصطلح متسائلاً: «فهل ثمة من معنى لقولنا: أدب إسلامي أكثر من إطلاق لفظة إسلامي لتـشمل الشعوب العديدة التـي اعتنقت الإسلام؟»[2]، ثم يمضي ليقول: «فإذا نظرنا إلى روح الإسلام عـلى هذا النحو وجدناها منبثة في أدب كل صقع إسلامي»[3]، ولا شك أن هذا الباحث قد ربط بموضـوعية بين سـببين يسـوغان اسـتعـمال مـصطلح: «الأدب الإسلامي» وهمـا الرقعـة الجغرافيـة التي انتشر فيهـا الفضاء الفكري الإسلامي بعد الفتـوحات، واعتناق تلك الشعوب للعقيدة الإسلامية، ومـا يرتبط بها من قيم أخلاقية، سيكون لها انعكاسها الكبـير على آداب تلك الشعوب شكلاً ومضـموناً، ومن ثم كان يرى

(١) طبقات الشعراء ص٧٠.

(٢) غوستاف فـون غرنباوم: دراسات في الأدب العربي، ص ٣٩، ترجمة محـمد يوسف وآخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

(٣) نفسه/ ٤٠.

أنه: «حيث سيطر الدين الإسلامي يمكن أن نلخص العبارة بين روح الإسلام والنتاج الأدبي على هذا النحو: إن وحدة الآداب التي يمكن أن نسميها إسلامية لأن أربابها اندمجوا معاً في دين واحد ظلت سليمة متماسكة الأطراف؛ لأن أصحابها توحدوا في تجربتهم الوجودية، وتوحدوا في منازعهم الفكرية الأساسية، وتوحدوا بالانضواء تحت سلطان مبادئ تنص على الشكل وطريقة التعبير. وإن تنس فلا تنسَ اشتراكهم في نظام سياسي واجتماعي عاشوا في ظله»[1].

وبهذا، يكون هذا الباحث قد وضع النقاط على الحروف بالنسبة للشروط والظروف التي تضافرت على ظهور مصطلح «الأدب الإسلامي»، سواء ما يتعلق بالجانب العقدي أو الفكري أو الجغرافي أو السياسي أو طرق التعبير، بل ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، فكشف عن الألوان الأدبية التي خص بها المجال الثقافي الإسلامي دون غيره كالمقامات التي قال بشأنها: «أما الطابع الإسلامي في محتواها فأمر بارز للعيان، وقد طالما عالج الأتقياء هذا الموضوع منذ وفاة الرسول ﷺ . . فإذا اتجهنا إلى الشكل الخارجي؛ وجدنا الشكل الخارجي في المقامة من حيث البدء بالسجع والانتهاء بالشعر خاصية تعد مقصورة على الحضارة الإسلامية. . . يبدو أنها ليست لها جذور في الجاهلية»[2]، ولكن هذا الباحث، لم يرفض تأثر المقامة في شكلها الداخلي بما هو عربي، فقال: «أما الشكل الداخلي، فيبرز النزعة العربية، إلى الانتقال السريع الخاطف من الجد إلى الهزل ومن الوضيع إلى الرفيع مُحَوَّرةً في نزعة تقارب السخرية الرومانتيكية»[3].

وقد بين كذلك أن معتنقي الإسلام من الأعاجم لم يتوقف أمر أسلمة الأدب عندهم في حدود الجانب الروحي، وإنما تعداه إلى الصيغ الأدبية التي كانت من

---

(١) غرنباوم: دراسات في الأدب العربي ص ٤٩ـ٥٠.

(٢) نفسه/ ٥١ـ٥٣.

(٣) نفسه/ ٥٤.

ملازمــات الوحي، وقد أدهشه عــمق ذلك، فقال: «وقــد مضى وقت طويل بين اعتناق الغرباء للإسلام، واستعمالهم الأفكار والاستعارات والإشارات الإسلامية، ولكن من الغــريب المدهش أنه لم يمض جيــلان على ظهور الإســلام حتى امــتلأ الأدب العربي بالموضوعات وبصور التعبير المتصلة بالدوافع الدينية»[1].

وإذا كان غوستــاف فون غرنباوم قد أدهشته ســرعة هذه الأسلمة في الأدب العــربي؛ فإنه قــد يكون من المدهش حقــاً أن نجد الأدب الهندي يحــافظ على «إسلاميته» حتى في الوقت الذي تعرض فيه الأدب العربي إلى زلزلة قوية مسته في عمــق الروح الأدبية والإســلامية. يقــول العلامــة أبو الحسن علي الحــسني الندوي: «وكان من حــسن حظ الشعب المسلم الهندي، ومن تيسيــر الله تعالى للدعوة الإسلامية والأدب الإسلامي أن الشعراء لم يتجهوا في تلك الفترة (فترة تضعضع الخلافة العثمانية) اتجاهاً سلــبياً ساخراً من الإسلام هازئاً بقيمه ومثله، بل كان فحول الشعراء وأصحــاب المدارس الشعرية المتميزة يغلب عليهم الإيمان بالله والحب للرســول. فكان أئمة الشــعر الأردي في الزمن الأخــير، شــعراء مسلمين مــحتشمين، عــدد منهم يلتزمون التزامــاً إسلامياً كــاملاً في مقدمــتهم وعلى رأسهم: الشــاعر فــضل الحسن حســرت موهاني، وشوكــت علي فاني بديواني، وأصــغر كوندوي، وســيد علي سكــندر حكر مراد آبادي. . وإقــبال محمــد سهيل. . وآخرون يطول ذكر أسمــائهم، فلم يُبتلَ الأدب في الهند بمثل مــا ابتلي به في الشرق العــربي بالفــوضى الفكرية، وتحــرر من جمــيع القيــود والآداب. ونبغ بجوارهم كتاب في أردو، يعتــبرون منشئي مدارس أدبية ممتازة، وأساليب مرموقة نموذجية كلهم إسلاميون في فكرهم وعقيدتهم»[2].

(١) دراسات في الأدب العربي ص ٤٠.

(٢) أبو الحسن علي الحسني الندوي: نظرات في الأدب، ص ٨٤، ط١، ١٩٨٨م، دار القلم، دمشق.

إن «الأدب الإسلامي» إذن مصطلح يطلق ليعبر عن هذا التوجه الروحي والفكري والتعبيري الذي يمتد حيثما وجد الإسلام ديناً وعقيدة وسلوكاً ونظاماً، ولذلك كان الباحثون في هذا المجال يطرحون أسئلة كهذين السؤالين اللّذين طرحهما غوستاف فون غرنباوم:

١ـ لا ندري إن كان مثل هذه النظرة ـ التي تعنى بمواجهة الأصداء التي تركتها العقيدة الإسلامية، والأخلاق الإسلامية في الأدب ـ تسهم إسهاماً قيماً في تجلية فهمنا للعلاقة، بين النتاج الأدبي الإسلامي، وبين الإسلام ديناً ونظاماً اجتماعياً سياسياً؟».

٢ـ هل من حقنا أن نبحث عن التوافق بين هذه الأساليب الأدبية في الأدب الإسلامي، وبين الخصائص البنائية الأساسية في الإسلام؟»[(١)].

لئن كان غرنباوم والندوي قد أثبتا بعد تمحيص أن روح الإسلام كانت بادية المعالم والملامح في الآداب التي أنتجها الخيال الإنساني في كل البقاع التي هيمن الدين الإسلامي على قلوب أهلها؛ فإن المفكر الأوروبي روجيه غارودي قد لاحظ تغلغل هذه الروح في الفن الإسلامي كله. فمثلاً رأى أن: «لكل عنصر من عناصر الهندسة الإسلامية إذن مهمة رمزية تتحكم ببنيتها»[(٢)].

ولقد لفت انتباهه في الفن الإسلامي هذه الوحدة العميقة التي توجد حيثما وجدت الشعوب الإسلامية من الأندلس غرباً إلى سمرقند وجاكرتا شرقاً؛ إذ إن: «نظرة ولو سطحية على الفن الإسلامي في العالم تبين وحدته العميقة، فحينما نمعن النظر في أي بناء نتطلع إليه، فإننا نشعر بالتجربة الروحية نفسها تعيش

(١) غرنباوم: دراسات في الأدب العربي ص ٤٠ـ٤١.

(٢) روجيه غارودي: الإسلام دين المستقبل، ص١٣٦، ترجمة عبد المجيد بارودي، دار الإيمان، بيروت د.ت.

فيه، بالنسبة لي، من مسجد قرطبة الكبير إلى جوامع تلمسان الصغيرة، وإلى مسجد القرويين في فاس أو مسجد ابن طولون في القاهرة، ومن جوامع إسطنبول العملاقة إلى قباب مسجد أصفهان الفردوسية أو المئذنة الحلزونية المتقشفة في سامراء، ومن ضريح تيمورلنك في سمرقند إلى الضريح المتلألئ في تاج محل بالهند، ومن قصور الحمراء في غرناطة إلى قصور علي كابوو وشبهيل سوتون في أصفهان؛ فإنني كنت دائماً أشعر ـ وبشكل حي ـ أن كل هذه المباني قد بناها شخص واحد، واستوحاها من الإيمان ذاته وتلبية لدعوة إله واحد، في الإسلام كافة الفنون تقود إلى المسجد والمسجد إلى الصلاة»[1].

الفنون الإسلامية إذن تدور كلها حول محور واحد، عنه تنبثق، وفي مجراه تصب، هو الإيمان والوحدانية. فهذه الفنون ـ على تعددها وتنوعها ـ فإن الروح التي تسري فيها تشهد على وحدتها العميقة، مما يفرض أن تجمع تحت مصطلح واحد هو «الفن الإسلامي».

إنه لمدهش حقاً هذا التناغم والتراسل الذي يحس به متذوِّقة الفن في عمق الفن الإسلامي. والمدهش أكثر أنها جميعاً فنون غائية، تخدم غاية واحدة تريد أن تثبت للعباد جميعاً أنهم كلهم عباد الله، ويتجلى هذا الاتحاد الذي يخترق الخط الزماني فنحس بالروح الإسلامية في شعر حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة في فجر الإسلام، كما نحس بها في المقامات بوصفها فناً إسلامياً مستحدثاً، ونحسها في شعر المتنبي والمعري في المشرق، كما نحسها في شعر عبدالجليل بن وهبون المرسي، وبكر بن حماد المغاربي، ومقامات السرقسطي الأندلسي، وفي شعر محمد إقبال وغيره في الهند وباكستان.

(١) غارودي: الإسلام دين المستقبل ص ١٣٣.

على أن هذا الشعر الذي أنتج تحت المظلة الإسلامية، قد نجد في قديمه وحديثه ما يمثل شعر العصاة، كما نجد ما يمثل شعر الزهد والتصوف وشعر التقاة، ولذلك أسبابه الدينية والنفسية والحضارية والسياسية.

فكل هذه عوامل تؤدي إلى ظهور حالات شاذة في بعض العصور الأدبية، وليست ظاهرة الغزل الفاحش، والجهر بالسوء، والإلحاد الذي يظهر على ألسنة بعض الشعراء والكتاب إلا دليلاً على ذلك. فنحن نجد غارودي يلاحظ أن في أشعار أبي نواس ـ التي عبر فيها عن مباهج الحياة في قصور بغداد، التي يمثل زينتها وفضيحتها الخمر ونشوته والغزل بالغلمان والنساء ـ ما يشبه الشاعر الفرنسي «فرانسوا فيون» ولكنه على أية حال «يعتبر خارج تيار الشعر الإسلامي العام»[1]. كما نجد إحسان عباس يشير إلى هذا الأدب الفاحش في بعض أشعار الأندلسيين، ويبين أن: «كثيراً من الموضوعات التي انصرف إليها الشعر ليس مما يقف مباشرة على النقيض من النزعة الأخلاقية، بل إن بعض موضوعات تتصل بالحياة الإنسانية والطبيعة الإنسانية اتصالاً لا انفكاك له، ولكن موطن الخطر فيما هو لا أخلاقي منها، وفيما هو لا يتعارض والمقاييس الأخلاقية، إن الإسراف يحجب الرؤية الصحيحة لما قد يكون أهم منها في ظرف دون آخر»[2].

ففي الآداب التي أنتجت تحت مظلة الإسلام وعلى امتداد محور (الأندلس/ أندونسيا) روح إسلامية تتراوح بين القوة والضعف تبعاً لقوة الإيمان وضعفه وصلاح أخلاق المجتمع وفساده. ولئن كان هناك إسراف في المجون في بعض

(١) غارودي: الإسلام دين المستقبل ص١٤٦.

(٢) إحسان عباس وآخرون: دراسات في الأدب الأندلسي، ص٢١، الدار العربية للكتاب ليبارتوس، ط١، سنة ١٩٧٨م.

الحقب التاريخية، كالذي شاع في عصر أبي نواس في المشرق وابن هانئ الأندلسي في الأندلس؛ فإنه يعد نتيجة طبيعية للترف الذي بلغته الحضارة الإسلامية في المشرق والمغرب، بل إن علاقة أحدهما علاقة السبب بالمسبب، تضافرا معاً لإسقاط الحضارة الإسلامية السامقة. وقد صاغ عبدالرحمن ابن خلدون هذا القانون الحضاري كما يلي:

«فالترف مفسد للخلق؛ بما يحصل للنفس من ألوان الشر والسفسفة وعوائدها كما يأتي في فصل الحضارة، فتذهب منهم خلال الخير الذي كان علامة على الملك ودليلاً عليه، ويتصفون بما يناقضها من خلال الشر، فتكون علامة على الإدبار والانقراض، بما جعل الله من ذلك في خليقته، وتأخذ الدولة مبادئ العطب وتتضعضع أحوالها وتنزل بها أمراض مزمنة من الهرم إلى أن يقضي عليها»[1]. وبين في موضع آخر كيف يؤدي الترف والشهوات إلى الفساد الأخلاقي، الذي منه ـ طبعاً ـ الجهر بالفواحش في صيغ أدبية يوسم بها مجتمع معين في وقت معين، مما يجعل ذلك الأدب ليس من الإسلام في شيء؛ لخفوت الوازع الديني والأخلاقي، فقال: «... ثم تجدهم ـ لكثرة الشهوات والملاذ الناشئة عن الترف ـ أبصر بطرق الفسق ومذاهبه والمجاهرة به وبدواعيه وباطراح الحشمة في الخوض فيه، حتى بين الأقارب وذوي الأرحام والمحارم.. ويموج بحر المدينة بالسفلة من أهل الأخلاق الذميمة، ويجاريهم في ذلك كثير من ناشئة الدولة وولدانهم... وإذا كثر ذلك في المدينة أو الأمة تأذَّن الله بخرابها وانقراضها؛ وهو معنى قوله تعالى: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَن نُّهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيراً﴾ [الإسراء: ١٦]... ومن مفاسد الحضارة أيضاً الانهماك في الشهوات والاسترسال فيها لكثرة النزق فيقع

(١) ابن خلدون: مقدمة تاريخ العلامة ابن خلدون، ج١، ص٢٩٩.

التفنن في شهوات البطن من المآكل والملاذ والمشارب وطيبها، ويتبع ذلك التفنن في شهوات الفرج بأنواع المناكح والزنا واللواط، فيفضي ذلك إلى فساد النوع... بل نقول: إن الأخلاق الحاصلة من الحضارة والترف هي عين الفساد»[1].

إن الفساد الذي كان ينتشر في المجتمعات الإسلامية نتيجةٌ طبيعية للترف من جهة، وللسكوت عن الجهر بالفحش باسم حرية الأدب والأدباء من جهة أخرى، ولغياب النقاد الأخلاقيين من جهة ثالثة، كما أن صلاح المجتمعات لا يأتي إلا عن طريق صلاح النقد وأسلمته، ودفعه الأدب ومن ثم المجتمع إلى الأسلمة، ولذا؛ نجد من النقاد المعاصرين من يدعو إلى إعادة النظر في تاريخ الأدب الإسلامي على امتداد عمر الحضارة الإسلامية لتصفيته: «مع فرز الأدب الإسلامي من عموم أدب المسلمين»[2]، وسبب دعوته إلى الفرز ليس هو الضرورة الأخلاقية فقط، ولكن لأن: «الأدب لدى الأمة الإسلامية في تاريخها الطويل ذو وزن ثقيل، وفيه كنوز فكرية وجمالية عظيمة، وقد اختلط به بوجه عام مضامين فكرية صريحة أو رمزية أو ذات إيحاء باطني لا يسمح بها الإسلام؛ فهي مما لا يصح لنا أن نسميها أدباً إسلامياً كالنزعات الإلحادية وتعبيرات المجون الفاحش والداعية إلى الفسق والفجور، والباطنيات الإباحية وآراء وحدة الوجود وشطحات التعبيرات الفاجرة في مزاعم العشق الإلهي والخمريات وأشباه ذلك؛ مما هو صادر عن فساق المسلمين أو الملاحدة والمنافقين والزنادقة المنتمين في الظاهر للأمة الإسلامية أو الجهلة من الأتباع المخدوعين»[3].

---

(١) ابن خلدون: المقدمة ٢/ ٦٣٣ـ ٦٦٦.

(٢) عبدالرحمن حسن حبنكة الميداني: مبادئ في الأدب والدعوة، ص ٢٩، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

(٣) نفسه/ ٢٧-٢٨.

ومن الطبيـعي أن تفضي قراءة الأدب الذي أنتج تحت المظلة الإسلامـية منذ عـهـد الرسـول ﷺ إلى يومنا هذا إلى نـتائـج باهرة، ترينا الأدب الإسـلامي النظيف الطاهر الذي سكتت عنه العـقليات الناقـدة بسبب هيمنة الـفكر الغربي عليها منـذ بـدأت الدراسات والبحـوث العلميـة تشق طريقــها إلى الوجود. ولا شك أننا سنجد الخطابـة كلها إسلاميـة، وسنجد الشعـر الإسلامي في كل المواضيع، وسنـجد النثر الفني الـذي أنتج على شاكلة: الأدب الكبـير والأدب الصغـير لابن المقـفع، الذي كان مـقياسـه الأساس في الكتـابة هو: «اعلم أن لسانك أداة مصلتة يتغالب عليـه عقلك وغضبك وهواك وجهلك، فكل غالب عليه مستمتع به وصارفه في محبته. فإذا غلب عليك عقلك فهو لك، وإن غلب عليه شيءٌ من أشـباه ما سميت لك فـهو لعدوك، فإن استطـعت أن تحتفظ به وتصونه، فلا يكون إلا لك، ولا يستوي عليه أو يشاركك فيه عدوك فافعل»[(١)]. وسنجد الرسائل التي تعد من أحسن ما كتب في مجـالها، كرسائل عبدالحميد الكاتب[(٢)]، وقبلها رسـائل على يد علي بن أبي طالب رضي الله عنه إذ كانت تنشأ مـدارس كبيـرة، فنحن ـ على حد تعـبير شـوقي ضيف ـ: «لا نصل إلى ديوان هشام بن عـبد الملك (١٠٥-١٢٤) حتى نحس أنه كـان مدرسة كبـيرة؛ وهي مدرسة رقى فيها النثر الفني لهذا العصر إلى أبعد غاية كنا ننتظره»[(٣)].

وجملة القـول: إن الأدب الإسلامي عمـوماً والعربي خـصوصاً «لم يفـقد صلته بالتوجيه الأخلاقي في أية خطوة أو مرحلة»[(٤)].

---

(١) ابن المقفع: **الأدب الكبير والأدب الصغير**، ص٧٨، دار الجيل، بيروت، د.ت.

(٢) شوقي ضيف: **تاريخ الأدب العربي**: العصر الإسلامي، ص٤٧٣، دار المعارف بمصر، ط٦.

(٣) نفسه/ ٤٧٠.

(٤) إحسان عباس: دراسات في الأدب الأندلسي، ص٩.

وإنه كان ـ كأي ثقافة تنتج في ظل فضاء فكري حضاري ـ يخضع لها في الغالب ويتمرد على بعض مقوماتها أحياناً، ولكن تبقى روح ذلك الفضاء الفكري هي السائدة. وقد عبر عن ذلك (غرنباوم) حينما قال: «إن وحدة الآداب التي يمكن أن نسميها إسلامية؛ لأن أربابها اندمجوا معاً في دين واحد ظلت سليمة متماسكة الأطراف؛ لأن أصحابها توحدوا في تجربتهم الوجودية وتوحدوا في منازعهم الفكرية الأساسية»[1].

بعث مصطلح «الأدب الإسلامي»:

إن كل ما سبق يعني أن الأدب الإسلامي من حيث هو نصوص أدبية شعرية ونثرية تجسم روح الإسلام، وتعبر عن الفكر الإسلامي وعن هموم المسلمين وآمالهم ظل موجوداً منذ إشراق نور الإيمان في قلب أول شاعر من شعراء الرسول ﷺ، وأن المصطلح قد استخدم أول الأمر في مرحلة كان الناقد يجد نفسه أمام نوعين أو ثلاثة أنواع من العقائد والأفكار تسيطر على الأدب، وهي: الجاهلية، واليهودية، والإسلام؛ وذلك كان ـ بالضبط ـ في مرحلة التأريخ للنصوص الأدبية وجمعها، وقد تجلى المصطلح أول ما تجلى عند الناقد ابن سلام الجمحي كما رأينا قبل قليل.

وعندما ساد الإسلام واختفت الجاهلية والكفر والإلحاد اختفى المصطلح الذي جاء أساساً ليميز الآداب باعتبار العقائد وبقي الأمر كذلك إلى العصر الحديث ولذا كان علينا أن نسأل الآن: ما الذي بعث مصطلح «الأدب الإسلامي» من جديد؟

يقال أحياناً: إن التاريخ يعيد نفسه، فهل تكون ثمة أسباب مماثلة لما سبق هي التي بعثت المصطلح من مرقده؟

(١) غرنباوم: دراسات في الأدب العربي، ص ٤٩-٥٠.

إن الأدب صورة من صور الحضارة، بل هو الصورة الأكثر بروزاً في ملامح الحضـارات؛ لما له من قدرة على استـيعاب عناصـر الحضارة كلهـا المادي منها والمعنوي، العقلي منها والوجداني، لذلك نجـده أسرع من غيره من الفنون إلى الاستـجابة للمـواقف، كما تراه أكـثر مواجـهة للتـحديات الحضـارية الفكرية والسيـاسية والجمـالية. وأحسب أن بروز وبعث مـصطلح «الأدب الإسلامي»، ومن ثم مصطلح «النقد الإسلامي»، إلى السطح الثقافي من جديد يعزى أساساً إلى هذا التحدي الحضاري والثقافي، الذي نشعر به حياً على فترات مختلفة من تاريخ الحضارية الإسلامـية ويبرز بقوة في عصرنا؛ ولعل الدكتـور (نصر حامد أبوزيد) على حق حين يقـول: «وإذا كان ذلك التحـدي الحضـاري الذي واجه أمتنا منذ سبـعة قرون هو الذي حدد للعلماء طرائقـهم في التأليف والتصنيف، فجـمعوا كل مـا كان له علاقة بـالنص (القرآني) من قريب أو من بعـيد تحت عنوان «علوم القـرآن»؛ فإن التـحدي الذي يواجـهنا اليوم يفـرض علينا سلوك طريق آخر»[1] ولكن ما هو هذا الطريق الآخر؟

إن الطريق الوحيد الذي يصلح اليوم للتـحدي وإثبات الذات ينبغي أن يكون أقدر على المقاومة والتحدي والمواجهة. وهو أمر لا تستطيعه «النزعة القومية» أو غيرها من النزعات التي جربت. ومن ثم يبقى الخيار الوحيد الصالح للبقاء هو العقيـدة؛ تلك التي برهنت على فاعليتها منذ زمـان. وعلى هذا الأساس ظهر مصطـلح «الأدب الإسلامي» ومصطـلح «النقد الإسـلامي» مزامِنَين ـ تقـريباً ـ للصحوة الإسلامية كتحدٍ ومقاومة للغزو الفكري والحضاري والثقافي الذي أخذ يمتد في الفراغ الذي كـانت تعيشه المجتـمعات الإسلامية، لسـبب من الأسباب التي قد تفسرها نظرة ابن خلدون السابقة.

(١) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن، ص ١٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

كان التحدي في مجال الأدب قد بدأ ـ في فترة الحداثة ـ زمن الرافعي والعقاد وشكيب أرسلان، وقد بلغ أوجه خاصة بالنسبة للجملة الأدبية، التي يظهر فيها أسلوب القرآن.

لقد كان التغريبيون ـ وهم يد أوروبا في العالم الإسلامي ـ قد عمدوا إلى ضرب الإسلام من حيث هو عقيدة ونظام حياة ومشروع حضاري بضرب أقوى وسائله، وهي «اللغة العربية»؛ لأنها لغة القرآن، و«الأدب الإسلامي» بصفته التعبير الفني الجميل عن الوجدانات الإسلامية؛ ومن هنا جاءت التحديات التي عبر عنها الرافعي وشكيب والعقاد في المشرق؛ وعبدالحميد بن باديس، والبشير الإبراهيمي، وإبراهيم أبو اليقظان في المغرب بمثابة رد فعل.

فنجد الرافعي يكتب تحت عنوان «الجملة القرآنية»: "نبهتني إحدى الصحف العربية التي تصدر في أمريكا عندما تناولت الكلام على رسائل الأحزان بقول جاء في بعض معانيه، أني لو تركت الجملة القرآنية والحديث الشريف ونزعت إلى غيرهما، لكان ذلك أجدى علي. . . . ولقد وقفت طويلاً عند قولها: «الجملة القرآنية» فظهر لي في نور هذه الكلمة ما لم أكن أراه من قبل. . . وإذا أنا فعلت ذلك ورضيته، أفتراني أتبع أسلوب الترجمة والجملة الإنجيليّة؛ وأسف إلى هذه الرطانة الأعجمية المعربة. . . . وأعين بنفسي على لغتي وقوميتي؛ وأكتب كتابة تميت أجدادي في الإسلام ميتة جديدة. . فرأيت القوم قد أثمرت شجرتهم ثمرها المر، وخلف من بعدها خلف أضاعوا العربية بعربيتهم وأفسدوا اللغة بلغتهم. . وليتهم اقتصروا على هذا في أنفسهم وأنصفوا منها؛ بل هم يدعون إلى مذهبهم ذلك. . . ومرجع هذا البلاء كله أن عربية «الجملة الإنجيلية» تغزو عربية «الجملة القرآنية». . . على أني لا أعرف ما في ضعف الأساليب

الكتابية، والنزول باللغة دون منزلتها، إلا واحداً من ثلاثة:

مستعـمرون يهدمون الأمة في لغتـها وآدابها، لتتحول على أسـاس تاريخها الذي هو أمة به، ولن تكون أمة إلا به.

وإمـا النشأة في الأدب على مـثل منهج التـرجمـة في «الجـملة الإنجيليـة» والانطباع عليها وتعوج اللسان بها.

وإما الجهل من حيث هو الجهل أو من حيث هو الضعف»[1].

إذا تأملنا النص وجدنا الرافـعي ـ في معركتـه هذه ـ يستخـدم عبارات ذات طابع عقائدي ليميز لونين من الأساليب التي تتخذ من العربية لساناً يعد أولهما مرتبطاً بروح القرآن، ويعد ثانيهما مرتبطاً بروح الإنجيل، ويسمى الأول «الجملة القرآنية»، والثاني «الجملة الإنجيلية»، وقـد يتساءل: «أكتب كتابة تميت أجدادي في الإسلام؟».

إن هذه العبـارات من الأهمية بمكـان؛ لأنها تبين طبيـعة الصراع والتـحدي الذي كـان جيل الرافـعي يعانيـه على مسـتوى الأدب أسلوباً وفكرةً ولسـاناً. فالصراع كان قائماً على أشده بين الأدب الإسلامي والأدب النصراني. فالرجل حين يذكر «الجملة القـرآنية» في مقابل «الجملة الإنجيليـة» إنما يجسم في صورة بديعة الفرق بين الأدبين: الإسلامي والنصراني.

إذا كان الرافعي قد حمل لواء الدفـاع عن الأسلوب القرآني شكلاً ومضموناً في مصر، فإن شكيب أرسلان قد أثار القضية في الشام وبين أن: «هناك دسائس خفـية تظهـر بعض أطرافهـا في هذه الجمـلة؛ ولكن دعني أقُلْ لك: إنه ليس مرادهم العدول عن الركاكة ولا مناصبة القرآن العداوة لمجرد كونه فصيحاً.. إن

(1) مصطفى صادق الرافعي: تحت راية القرآن، ٢٦-٢٨، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٧، ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م.

هذه الفئة لا تمج الفصاحة من حيث هي، ولا تدين بالركاكة التي كان يدين بها قسيس أحمد فارس فيسخر منهم ما يسخر، ولا تحارب اللغة العربية نفسها، ولكنها تحارب منها القرآن. . . القرآن. . إن هذه الفئة تحارب القرآن والحديث وجميع الآثار الإسلامية؛ وتريد أن تتبدل بها من كلام الجاهلية، وكلام فصحاء العرب حتى من المخضرمين والمولدين؛ وكل كلام لا يكون عليه مسحة دينية؛ وهذه الفئة قد تعددت غاياتها في هذا المنزع. . . ولذلك ترى هؤلاء دعاة إلى اللغة والآداب على شرط أن لا يكون ثمة قرآن ولا حديث، وأن تكون الصيغة لا دينية»[1].

إن شكيب أرسلان كان أكثر إيضاحاً لطبيعة الصراع والتحدي الذي سيعمل على إبراز مصطلح «الفن الإسلامي»؛ لأنه بين أن الصراع قام من أجل الروح ولا شيء غير الروح؛ فهناك طائفة تحارب «الآثار الإسلامية» وتعمل جاهدة لأن تكون «الصيغة لا دينية» ولا يهم بعد ذلك أن تكون قديمة جاهلية أو مولدة أو مخضرمة أو محدثة إنجيلية أو توراتية!!

نعم هناك وجه للصراع؛ هو «القديم والجديد»، ولكن ثمة مشكلة في فهم الحداثة نفسها، إذ إن قضية «الثابت والمتغير» ستطرح نفسها بكل ما تملك من ثقل؛ وقد صاغ شكيب أرسلان القضية هكذا:

«حجتهم في ذلك حب التجدد وكون القرآن والحديث وكلمات السلف كلها من القديم الذي لا يتلاءم مع الروح العصرية في شيء؛ وآخرون حجتهم في ذلك النزعة القومية التي هي بزعمهم تناقض النزعة الدينية. وأصحاب النزعة القومية هؤلاء يقولون: إنها من باب التجدد، وإن روح القومية هي السائدة في

(١) شكيب أرسلان: ما وراء الأكمة: مقال ضمن: تحت راية القرآن، ص ٣٤-٣٧.

هذا العصـر؛ فالدين والمعاصـرة نقيضـان لا يجتمعـان؛ فأما إذا سـألهم سائلٌ قائلاً: إنكم وأنتم من دعـاة التجدد، ومن قـراء الآداب الأوربية لا تنكرون أن كتاب أوروبا اليوم من فرنسيس وألمان وإنجليز وطليان وإسبانيول وروس . . إنما آدابهم كلها مأخوذة من اللغات القديمة، كـاليونانية واللاتينية؛ وأن آيات التوراة والإنجيل تدور على ألسنتهم وأقلامهم جارية فيها مجرى الأمثال، لا يكاد يخلو منها خطاب ولا كتـاب حتى إن المنفضين منهم من العقيـدة، يتكلمون بلغة من الإنجيل والتوراة»[1].

فهم إذن يتـصارعون من أجل «الثـابت والمتغيـر» وليس من أجل الأسلوب وحسب؛ إن دعاة التغـريب يستهدفون القرآن والحديث في روحـهما؛ أي القيم التي يحملانها والعقيدة التي يتميـزان بالتعبير عنها، ومن ثم كانت الحملة على «الجملة القرآنية» من حيث هي حـاملة لـ«الثابت» أما القديم من حيث هو أدب قـديم فليأخـذ منه الأديب مـا يشاء، ولو كـان يونانيـاً أو لاتينياً أو يهـودياً أو مسيحياً، فالمهم عندهم ألا يكون «أدباً إسلامياً».

والظاهر أن هذه النزعـة كانـت مسـتحكمـة وعـامة؛ فـهذا الأمـر لم يكن: «منحصراً في الـترك، وفي الفئة التُّورانيـة منهم، بل عندنا نحن من هذا النخل فسيل في مصر والشام وغيرهما»[2].

فإنهم جميعاً يتفقون على مـحاربة الحقيقة «فليس صواب الشيء وعدمه هو الحاكم عند هذه الفئة، بل هو مصدر الشيء بدون نظر إلى أي اعتبار آخر، فإن

(١) شكيب أرسلان: ما وراء الأكمة ص ٣٧.

(٢) نفسه ص٣١، للتـوسع انظر: عبد الباسط بدر مـقال: "حاجتنا إلى مذهـب أدبي إسلامي"، مجلة الأمة، ع٦١، السنة ٦، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م.

وكذلك مقاله: "الإسلام ومتغيرات الأدب العربي الحديث" مجلة الأمة ع٦٠ السنة ٥، ١٤٠٥هـ.

علموا كـونه آتياً من طريق الدين أو مـلائماً لحكم وارد في الشـرع استـمرؤوا مذاقه قـبل أن يذوقوه»[١]، «هم ينسون أن هناك مـبادئ ثابتـة، وبديهات ليس فيها قديم وجديد»[٢].

ومن ثم كان الوجه الحقيقي للصراع قائماً حول «الثابت والمتغير» والإسلامي وغير الإسلامي، وإن اتخذ أقنعة مختلفة كالقومية والتجديد والتقليد إلخ. وقد فضح مـالك بن نبي هذه اللعبـة القذرة، التي يلعبـها الأدباء الذين باعـوا قيم المجتمع، وكانوا من أكبـر الخونة للقضية الثقافية والإسلامـية فقال: «. . . كما يتخذ الكاتب التقدمي ـ في الخارج ولأسباب أخرى ـ الموقف نفسه، فتراه وهو يخوض المعركة ضد الاستعمار، إذا به كأنه ينحاز إلى صفوفه حينما تتخذ هذه المعركة صبغة فكرية»[٣].

«لسنا نشيـر . . . إلى الصحفي أو الكاتب التقـدمي الأجنبي فقط . . . بل نشير إلى المثقف العربي نفسه»[٤]. «إن الاستعمار الذي كان يقتنع بمن يعبر عن رغبـاته بلغة الصعاليـك، أصبح في حاجة إلى من يعـبر عنها بلغـة تقرب إلى الفصحى»[٥].

من هنا يتـبين أن الصراع في جوهره صـراع فكري؛ بين التغـريبيين بصـفة مجـملة اليساريـين منهم والليبراليين من جـهة، والإسلامـيين من جهـة ثانية، ويترجم هذا الصراع الجـمل، مثل: «جملة القرآن» و«جـملة الإنجيل» و«جملة

(١) شكيب أرسلان: ما وراء الأكمة ص٤١.

(٢) نفسه/ ٤٢.

(٣) مالك بن نبي: **الصراع الفكري في البلاد المستعمرة**، ص ١٠، دار الفكر الجزائري، دمشق.

(٤) نفسه/ ٢٠.

(٥) مالك بن نبي: **في مهب المعركة**، ص ٧٩، دار الفكر، دمشق.

التوراة» و«الكاتب التقدمي الأجنبي» إلخ . . . فكل هذه الصيغ تميل إلى معنى واحد هو روح الصراع وجوهر القضية.

وبمعنى آخـر نقول: إن معنى كل ذلـك هو أن الحضارات التي قـامت على الأساس الديني هي حضـارات قامت على «النص»؛ فالحضارة الرومـانية قامت على «جملة الإنجيل» و«جملة التوراة»، والحضارة الإسلامية قامت على «جملة القرآن»؛ ولذا كـان الصراع حول الجملتين يعني الصـراع حول «النصين»؛ ذلك لأن: «القرآن نص لغوي يمكن أن نصنفه بأنه يمثل في تاريخ الثـقافة العربية نصاً محورياً؛ وليس من قـبيل التبسيط أن نصنف الحـضارة العربية الإسلامـية بأنها حضارة النص؛ بمعنى أنها حـضارة أنبتت أسسها وقامت علومهـا وثقافتها على أساس لا يمكن تجاهل مركز «النص» فيه، وليس معنى ذلك أن النص بمفرده هو الذي أنشـأ الحضـارة، فإن الـنص أياً كان لا ينشئ حـضـارة ولا يقيم علومـاً وثقافة، إن الذي أنشأ الحضارة وأقام الثـقافة جدل الإنسان مع الواقع من جهة، وحواره مع النـص من جهة أخـرى . . . وإذا صح لنا بكثيـر من التبـسيط أن نختـزل الحضـارة من بعد واحـد من أبعادها يصـح لنا أن نقول: إن الحـضارة المصرية القديمة هي حضارة «ما بعـد الموت»، وإن الحضارة اليونانية هي حضارة العقل، أما الحضارة العربية الإسلامية فهي حضارة النص»[١].

ولكن ما معنى أن الحضارة الإسلامية حضارة نص؟

هل ذلك صحيح؟

وهل هي وحدها من بين الحضارات حضارة النص؟

في الواقع كل الحـضـارات التي تنهض بعـيداً عن «الـنص» هي حضـارات تختزن بذرة فنائها وزوالها، على أن الحضارات قد تقوم على «العقل» وحده، وقد

(١) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن، ص١١.

تقوم على «المنهج التـجريبي» وحده، وقد تقـوم على «النص» وحده، ولكن في جميع الأحوال هناك خلل، لأن جميع الحضارات تحتاج إلى هذه الأسس الثلاثة:

١ـ العقل.

٢ـ التجربة.

٣ـ النص.

وهي أسس سنعود إليها في الحـديث عن المنهج الإسلامي، غير أننا سنقف هنا عند علاقة «النص» بالطرح الذي ساد على مستوى هذا الصراع بين «الجملة القرآنية» و«الجملة الإنجيلية» كجدل أدى إلى بروز مصطلح «الأدب الإسلامي».

إن قولنا: إن الحضارة الإسلاميـة حضارة «نص» يعني ـ ببساطة شديدة ـ أن «الجملة القرآنيـة» بمفهومها الذي طرحت به، من حيث هي شكـل ومضمون، وصورة وروح، هي التي صاغت الأدب الإسلامـي في كل الأقطار الإسلامية، في فارس، وتركية، والمغـرب، والأندلس، وبشتى الألسنة، وذلك منذ دخول الشعـراء العرب في الإسلام في عهـد الرسول ﷺ إذ: «عندما انتشـر الإسلام خارج الأقطار العربية، ودخلت فيه شـعوب أخرى وتأثرت به آدابها نبتت لهذا الأدب أجنحة جديدة أعطتـه بعداً إنسانياً عالمياً، فقـد ظهر في الأدب الفارسي منذ القرن الثالث الهجري تيار إسلامي اسـتفاد من الأدب العربي شعره ونثره، واستفـاد من القرآن والسنة، وحمل قضايا إسـلامية كثيرة وأصـبح تياراً موازياً للتيار الإسلامي في الأدب العربي، وربما يتفوق عليه في بعض القضايا والفنون، وما لبث الأدب التركي أن استفاد من الأدب الفارسي والعربي ونهل مما نهل منه الأدبان المذكوران من المعاني القـرآنية فامتد الأدب الإسـلامي إلى لغات أخرى وشعوب أخرى، وعندما تشكلت اللغة الأردية، وظهـرت فيها الأعمال الأدبية

كانت الآثار الإسلامية جزءاً من نسيج هذه الأعمال، وما زالت الآداب الفارسية والتركية والأردية تحمل تياراً إسلامياً واضحاً حتى يومنا هذا»[1].

ولكن ما إن تدهورت الأوضاع السياسية في المجتمع الإسلامي وانتشر الجهل ـ ولا سيما بعد سقوط غرناطة في الأندلس، وسقوط الخلافة العثمانية في تركية ـ حتى تهافت الغرب على العالم الإسلامي ليستعمره، ويوجه فكره نحو الإيديولوجيات الفاسدة، التي فعلت فعلها على المستوى السياسي ومن ثم الأدبي، مما أدى إلى بروز التيار الشيوعي مدعماً بالترسانة العسكرية السوفياتية مما ولد صراعاً عنيفاً ونزاعاً قوياً هو كما يقول العقاد: «نزاع بين ما يسمونه الإيديولوجي الماركسي، والإيديولوجي الإسلامي»[2] ومعناه أن ذلك النزاع كان من أهم الأسباب التي ولدت التحدي، وأوجبت ضرورة تمييز أدب عربي إسلامي من أدب عربي ماركسي.

غير أن الدكتور عبد الباسط بدر يرجع الأمر إلى ما آل إليه واقع الأدب في معظم البلاد الإسلامية حين توزعته عقائد منحرفة، فظهرت آثار النصرانية في كتابات: "لويس شيخو" و"سلامة موسى" و"غالي شكري" و"لويس عوض" و"إيليا حاوي" و"خليل حاوي" و"سعيد عقل" و"جبرا إبراهيم جبرا": ويكفي أن ينظر المرء في الشعر العربي الحديث ليرى الرموز النصرانية والصور الإنجيلية بارزة بين سطوره، وقد امتدت إلى إنتاج شعراء مسلمين كثيرين أبرزهم بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور»[3].

(١) عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٨٣-٨٤، دار المنارة السعودية، جدة ط١، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

(٢) عباس محمود العقاد: أفيون الشعوب، ص ٧٩، ط ٦، دار الاعتصام، القاهرة، ١٩٧٧م.

(٣) مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص٩٦.

كمـا ظهرت الأفكار الفلسـفية المـاركسيـة والوجودية وغيـرها من المذاهب الفكرية الغربية والشرقية، وقد صار: «لهذه المذاهب منابر كبيرة في أدبنا العربي الحديث، وأن عدداً من أدبائنا قد تحولوا إلى دعاة مخلصين لها»[1]. أفلا يكفي ذلك حافزاً للبـحث عن المصطلح البديل الذي يجمع الآداب التي تسري فـيها الروح الإسلامـية في كل البلدان الإسـلامية، ليكون ذلك عـامل وحدة لآداب كتبت بلـغات مختلفة، في أوطان مـختلفة حقـاً، ولكنها تنبع من ذات الروح والفكر والفلسفة والتصور؟

(١) مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ص٩٧.



الباب الأول

التأصيل والتأسيس

(في تاريخ الأدب الإسلامي ومصطلحه)

الفصل الأول: مفهوم الأدب الإسلامي والجاهلي في التراث:

١ـ في القرآن وتفسيره.

٢ ـ في تاريخ الأدب والنقد.

الفصل الثاني: مصطلح الأدب الإسلامي في النقد الحديث:

١ـ الرافعي.

٢ـ أحمد أمين.

٣ـ أحمد حسن الزيات.



الفصل الأول
مفهوم الأدب الإسلامي في التراث

١ ـ في القرآن وتفسيره:

جاء الإسلام ثورة شاملة على الحياة الجاهلية فغير أول ما غير العقيدة، إذ محا عقيدة الشرك وأقام مكانها عقيدة الإيمان والتوحيد. وبالإيمان يتغير مفهوم الحياة في النفوس والعقول، فيصير الزمان ممتداً بعد الموت، ويصير المكان يشمل الأرض في الدنيا والجنة أو النار في الآخرة، ويشعر المؤمن بوجود الرقابة الربانية لأفعال العباد وأقوالهم.

وبذلك التغير الذي بدأ بعمق الإنسان صار للحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية والعلاقات الإنسانية معناها الجديد وذوقها الخاص، ولشدة ذلك التغير وعمقه عبر عنه الله سبحانه وتعالى بقوله: ﴿**أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُورًا يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَن مَّثَلُهُ فِي الظُّلُمَاتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِّنْهَا**﴾ [الأنعام: ١٢٢] أي إن «هذه العقيدة تنشئ في القلب حياة بعد موت وتطلق فيه نوراً بعد الظلمات، حياة يعيد بها تذوق كل شيءٍ، وتصور كل شيءٍ، وتقدير كل شيءٍ بحس آخر، لم يكن يعرفه قبل هذه الحياة ونوراً يبدو كل شيءٍ تحت أشعته وفي مجاله جديداً كما لم يبدُ من قبل قط لذلك القلب الذي نوره الإيمان. . . إن الكفر انقطاع عن الحياة الحقيقية الأزلية الأبدية التي لا تفنى ولا تغيض ولا تغيب فهو موت، وانعزال عن القوة الفاعلة المؤثرة في الوجود كله، فهو موت

وانطماس في أجهزة الاستقبال والاستجابة الفطرية فهو موت، والإيمان اتصال واستمداد واستجابة فهو حياة، . . . وإن الإيمان تفتح ورؤية وإدراك واستقامة فهو نور»[1].

إن العقيدة قد أنشأت وعياً جديداً وأحدثت تغيراً في الفكر والنفس والاجتماع والقيم بما في ذلك قيمة «الجمال»، ولا سيما جمال الشعر الذي وقف عنده الوحي بنص صريح فصل فيه بين مسألة شعر الحق والخير والجمال، ومسألة شعر الباطل والشر والقبح، قال تعالى: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيراً وَانتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا . . .﴾ [الشعراء: ٢٢٤-٢٢٧].

فالآية تلمس عمق الفن الشعري وتهزه هزةً عنيفة، تخلخل فيه التصورات لتبنيها وفق الحياة الجديدة التي تتسم بوضوح في الرؤية، ويقين في فهم الكون والحياة، هو يقين الأدب الإيماني الذي يقف بديلاً للأدب الجاهلي، الذي كان يُبنى على تصور مخالف تلفّه الظلمات ويتخلله الموت ومن هنا تكون الآية دالة بعمق على نوعين من الشعراء، جاهليين وإسلاميين، وواضعة لمعالم مدرسة الأدب الإسلامي.

أولاً: الشعراء الجاهليون:

وهم كما قال الطبري: «الشعراء الذين يتبعهم غواة الناس ومردة الشياطين، لا أهل الرشاد والهدى، وأنهم يذهبون في كل واد كالهائم على وجهه على غير قَصدٍ فيمدحون بالباطل قوماً ويهجون آخرين بالكذب والزور. . .»[2].

ومن الواضح أن المقصود هنا ليس هو شعراء الجاهلية بمفهومها الزماني

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن، ٤/ ١٢٠٠، دار الشروق.

(٢) محمد بن جرير الطبري: مختصر تفسير الطبري، ج٢/ ١٣٤.

وحسب، وإنما المقصود هم الشعراء والأدباء الذين يذهبون في أدبهم مذهباً يخالف التصور الإسلامي للكون والحياة، فيعبر عن تصورات باطلة تضلل البشرية بما تنشئه في النفوس عن طريق التخييل من ضلالات لا تسندها الحقيقة القرآنية في كل زمان ومكان؛ لأن الجاهلية ليست فترة زمانية محدودة، وإنما هي تصور خاطىء للكون والحياة. ومن هنا كانت الجاهلية الأولى والجاهلية الثانية وجاهلية القرن العشرين!!!

ويتميز الشعراء الجاهليون بأنهم ﴿فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾، قال القرطبي: «يقولون في كل لغو ويخوضون ولا يتبعون سنن الحق، لأن من اتبع الحق وعلم أنه يكتب عليه ما يقوله تثبَّت ولم يكن هائماً يذهب على وجهه لا يبالي»[1]، ويمثل القرطبي لهذا النمط بالشعراء: عبد الله بن الزبعرى، ومسافع ابن عبد مناف، وأمية بن أبي الصلت.

وأبو حيان التوحيدي يرى أن هؤلاء الشعراء الذين يهيمون، إنما هم الذين لهم منهج مخالف للتصور الإسلامي كما أثبته الوحي ومنهج النبوة. فالقرآن «أخبر عن الشعراء بالأحوال التي تخالف حال النبوة، . . . اتباع الغواة لهم. . . مدح الشيء وذمه ونسبة ما يقع منهم إليهم، وهذا مخالف لحال النبوة، فإنها طريقة واحدة لا يتبعها إلا الراشدون»[2].

والزمخشري يرى أن «الهيوم» فيه تمثيل لذهابهم في كل شِعب من القول واعتسافهم وقلة مبالاتهم، وبالغلو في المنطق ومجاوزة حد القصد فيه حتى يفضلوا أجبن الناس على عنترة، وأشحهم على حاتم، وأن يبهتوا البريء

(١) محمد الأنصاري القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، ج١٣، ص١٥٢.

(٢) محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، ٢/٣٩٨، دار الضياء، قسنطينة.

ويفسقوا التقي[1]. وقال الثعالبي في قوله تعالى: ﴿فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾: «عبارة عن تخليطهم وخوضهم في كل فن من غث الكلام وباطله»[2].

وعند ابن عاشور أن الآية «مثلت حال الشعراء بحال الهائمين في أودية كثيرة مختلفة؛ لأن الشعراء يقولون في فنون من الشعر من هجاء واعتداء على أعراض الناس، ومن نسيب وتشبيب بالنساء، والهيام هو الحيرة والتردد. فمثل حال الشعراء بحال الإبل الراعية في الأودية متحيرة، لأن الشعراء في حرص على القول لاجتلاب النفوس، وقد تعين بالاستثناء أن المذمومين هم شعراء المشركين الذين شغلهم الشعر عن سماع القرآن والدخول في الإسلام»[3].

وقد توقف المفسر والناقد سيد قطب عند هذه الآية طويلاً، وبيّن أن الشعراء أسرى الانفعالات والعواطف المتقلبة تتحكم فيهم مشاعرهم وتقودهم إلى التعبير عنها كيفما كانت. . . هم أصحاب أمزجة لا تثبت على حال، قد يخلقون عوالم من الوهم يعيشون فيها ويتخيلون أفعالاً ونتائج ثم ينقضونها، وربما تأثروا بها، فقل اهتمامهم بالواقع بسبب اهتمامهم بالخيال الذي يعيشون عليه، وإذن فهم لا يملكون منهجاً ولا هدفاً، يهيمون في وديان الشعور والتصورات والأقوال وفق ما يسيطر عليهم من انفعالات ومؤثرات، ولذا يقولون ما لا يفعلون؛ لأن عوالم الخيال التي يؤثرونها ويهربون إليها تخالف واقع الحياة[4].

فالصفة الأساسية التي يثبتها النص القرآني للشعر الجاهلي هي «الهيمان»

(١) أبو القاسم جار الله محمود الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل، ٣/ ١٣٣.

(٢) عبدالرحمن الثعالبي: الجواهر الحسان، ج٣، ص٢٤١، تحقيق عمار طالبي: المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

(٣) محمد الطاهر بن عاشور: التحرير والتنوير، ج١٩، ص٢٠٨-٢١١، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

(٤) سيد قطب: في ظلال القرآن، ٥/ ٢٦٢١-٢٦٢٢.

الذي لا يعرف الضوابط التي تحكم العقل الإنساني وتوجه تصوره، فهو شعر ليس له مقاصد وأهداف، وليست له رسالة يستهدف تحقيقها، وليس له من منهج النبوة ما ينير له الطريق؛ ومن ثم كثرت سلبياته على مستوى العقيدة والاجتماع والقيم، إذ يعمد إلى تمزيق المجتمعات عن طريق الهجاء المقذع، وإلى نشر الفاحشة عن طريق تجميلها والدعوة إليها؛ فهو «شعر يخلط ويهجو ويمدح شهوة، ويقذف المحصنات، ويقول الزور، ويخوض في كل فن من غث الكلام وباطله». وهذه الصفة الأساسية ترتبط بالشاعر الجاهلي نفسه، لا بزمان معين، إذ إن التاريخ يثبت أن النبي ﷺ والخلفاء الراشدين قد أثنوا على شعر يوافق التصور الجديد رغم إبداعه قبل مجيء الإسلام؛ من ذلك ما رواه ابن قتيبة من أن رسول الله ﷺ أنشد شعر أمية بن أبي الصلت، فقال: «آمن لسانه وكفر قلبه»[1]، وما رواه الجمحي عن ابن عباس رضي الله عنه قال: «قال لي عمر: أنشدني لأشعر شعرائكم، قلت: من هو يا أمير المؤمنين؟ قال: زهير، وكان كذلك قال: كان لا يعاظل بين الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فيه»[2].

أما السمة الثانية التي تذكرها الآية فمرتبطة بالشعر الجاهلي؛ أعني جاهلية التصور فتتعلق بطبيعة الجمهور الذي يؤثر فيه هذا النمط من الآداب التي تحمل رؤية غير واضحة وفهماً سقيماً للكون والحياة والقيم، وذلك ما تشير إليه الآية من قوله تعالى: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾. قال الزمخشري: «إنهم لا يتبعهم على باطلهم وكذبهم وفضول قولهم وماهم عليه من الهجاء وتمزيق

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ٣٠٥، دار إحياء العلوم، بيروت.

(٢) محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، ص١٨، دار النهضة العربية، بيروت، اللجنة الجامعية لنشر التراث.

الأعراض، والقدح في الأنساب والنسيب بالحـرم والغزل والابتهار، ومدح من لا يستحق المدح، ولا يستـحق ذلك منهم ولا يطرب على قولهم، إلا الغاوون والسفهاء والشطار»[1].

وقال الثعالبي: «الغاوون: هم المستحـسنون لأشعارهم المصاحبة لهم، وقال عكرمة: هم الرعاع الذين يتـبعون الشاعر ويغتنمـون إنشاده». . «والمراد شعراء الجاهلية».

وعلى هذا الأساس يدخل في رأيه في هذا المجال «كل شاعـر مخلط يهجو ويمدح شـهوة، ويـقذف المحـصنات، ويقـول الزور»[2]؛ لأن هؤلاء هم الذين يكون أتباعهم من الغـاوين، لأن ذم الأتباع ـ كما يقول ابن عاشـور ـ «يقتضي ذم المتبوعين بالأحرى، والغاوي: المتـصف بالغواية وهي الضلالة الشديدة، أي يتبعهم أهل الضلالة والبطالة، الراغبون في الفسق والأذى»[3].

وعلة هذا الاتبـاع في رأي سيـد قطب: أن هؤلاء الشعـراء «يتبـعون المزاج والهوى، ومن ثم يتبعهم الغاوون الهائمون مع الهوى، الذين لا منهج لهم ولا هدف»[4].

ومن مجـمل ذلك يتبين أن القـرآن الكريم والتفاسـير من بعـد بيّنت تصوراً معيّنًا للأدب الجـاهلي، بحيث لا يكون المصطلح يطلق على فترة زمنيـة سابقة للإسلام وحـسب، وإنما ينسحب على كل أدب يتـصف بمواصفات مـحدودة، فالجاهلية المقصودة جاهلية تصور.

(١) الزمخشري: الكشاف ٣/ ١٣٣.

(٢) الثعالبي: الجواهر الحسان ٣/ ٢٤١.

(٣) ابن عاشور: التحرير والتنوير ١٩/ ٢٠٨.

(٤) سيد قطب: في ظلال القرآن ٥/ ٥٦٢١.

لذا فهو الشعر الذي يذهب فيه أصحابه مذاهب تفتقر إلى ضوابط فكرية وأخلاقية وعقائدية تكون بعيدة عن سنن الحق ومنهج النبوة؛ لأنه يعمل على تمزيق المجتمعات ونشر الفاحشة وتجميل الرذيلة وتقبيح الفضيلة، فهو إذن: «كل شعر يخلط ويهجو ويمدح شهوة ويقذف المحصنات ويقول الزور، ويخوض في كل فن من غث الكلام وباطله». وهو بسبب ركوبه «الشهوة» وابتعاده عن «سنن الحق» يكون بعيداً عن الالتزام، بعيداً عن الشعر الرسالي، ومن ثم غير قادر على التغيير؛ لأنه غير واقعي لعيشه على «الأحلام» و«التهويم»، فأصحابه ﴿فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ﴾.

ثانياً: الشعراء الإسلاميون:

وأصحاب هذا الاتجاه هم الذين تستثنيهم الآية من الحكم المجمل السابق بقوله تعالى: ﴿إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيراً وَانتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا﴾. قال الزمخشري: «استثنى الله الشعراء الصالحين، الذين يكثرون ذكر الله وتلاوة القرآن، وإذا قالوا شعراً قالوه في توحيد الله والثناء عليه والحكمة والموعظة والزهد والآداب الحسنة، ومدح رسول الله ﷺ والصحابة وصلحاء الأمة وما لا بأس به من المعاني التي لا يلطخون فيها بذنب ولا يتلبسون بشائنة ولا منقصة، وكان هجاؤهم على سبيل الانتصار ممَّن يهجوهم»[1].

وقال الثعالبي: «هذا الاستثناء هو في شعراء الإسلام؛ كحسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة، وكل من اتصف بهذه الصفة»[2].

(١) الزمخشري: الكشاف ٣/ ١٣٣.

(٢) الثعالبي: الجواهر الحسان ٣/ ٢٤٢.

وكذلك قال الطبري: «. . .إلا شعراء رسول الله ﷺ ومن كان بالصفة التي وصفه الله بها من الإيمان والعمل الصالح»[1].

إذا تأملنا الآية والتفسيرات القديمة الثلاثة، نجدها تحدد سمات الأدب الإسلامي فعلاً، بعيداً عن التأثير السياسي، بحيث يصبح هو كل ما اتصف بالإسلامية كما بين الثعالبي، وهو ما «كان بالصفة التي وصفه الله بها من الإيمان والعمل الصالح» كما قال الطبري.

وبذلك يصبح التأصيل لمفهوم الأدب الإسلامي قد بدأ منذ تأمُّل المفسرين للآية، سواء بالنسبة للأساس الذي ينبثق عنه وهو «الإيمان» أو بالنسبة لرسالته وهي «العمل الصالح» أو بالنسبة لموضوعاته، وهي كما قال القرطبي «الحق وما حدده الله عز وجل»[2]، أو كما فصلها الزمخشري لتمثّل: توحيد الله والحكمة والزهد والآداب الحسنة والنبوة وما لا بأس به من الموضوعات. بما في ذلك الجوانب العاطفية؛ لأن «الدين لا يتنكر للحديث عن الجوانب العاطفية في حياة الإنسان، بما في ذلك قصص الغرام والحب التي يعيشها الناس إذا كانت تخدم الأهداف الرسالية، باعتبارها تمثل موقفاً من مواقف الانتصار على النفس في نوازعها الغريزية وشهواتها الجنسية لتعطينا النموذج الواقعي للإنسان الذي ينسجم مع رسالة الله، كدليل حي على واقعية الإسلام في شريعته ومفاهيمه، وربما تُصوّر بعض المواقف المأساوية للرجل والمرأة بسبب انحراف خاص أو سلوك غير مسؤول، فتنطلق القصة لتكون أسلوب ردع وتحذير عن مثل هذه المواقف في المستقبل. ولهذا فإن من الممكن أن نستفيد من ذلك في التخطيط

(١) مختصر تفسير الطبري ٢/ ١٣٤.

(٢) القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ١٣/ ١٥٣.

للأدب الإسـلامي الملتـزم، بالأخذ بالاتجـاه القـصصي الذي يـعطي المضمـونَ العاطفي في قـصص الحب والغرام دورَه الكبيـر فيمـا يؤلف من قصص، إلى جانب المضمون الاجتماعي والسياسي وغيرهما»[1].

وكذلك الحال لو تأملنا تأويلات المفسرين المعاصرين للآية، بل إن سيد قطب بحكم كونه ناقـداً أدبياً ـ في الواقع ـ قبل أن يكون مفسـراً، يعطي الآية أبعاداً أعمق، فهو يرى أنه «حين يكون للروح منهج ثابت يهـدف إلى غاية إسلامية، وحين تنظر إلى الدنيا فتراها من زاوية الإسـلام في ضوء الإسلام، ثم تعبر عن كل هذا شعراً وفناً. . . فـالإسلام لا يكره الشعر، ولا يحارب الفن، كـما قد يفهم في ظاهر الألفـاظ، ولقد وجه القرآن الكريم القلوب والعـقول إلى بدائع هذا الكون، وإلى خفايا النفس البشرية، وهذه وتلك هي مادة الشعر والفن»[2]، فالشعر الإسـلامي كما يؤسس له النص القرآني، وكمـا يؤوله سيد قطب يبنى على:

١ـ ثبات الروح التي ينبثق عنها الفن.

٢ـ الغاية الإسلامية.

٣ـ فهم الدنيا ورؤيتها من زاوية إسلامية.

٤ـ مادة الشعر والفن هي بدائع الكون وخفايا النفس البشرية.

ولكن يبقى مع ذلك أن نتساءل عن طبيعة البناء النفسي للأديب الإسلامي ما دام الأدب الصادق ينبع عن النفس.

إننا نجد سـيد قطب يقـول ـ مميزاً الأديب الإسـلامي من غيـر الإسلامي ـ:

---

(١) محمد حسين فضل الله: الحوار في القرآن، ج٢، ص١٢٧-١٢٨، دار المنصوري للنشر، قسنطينة.

(٢) سيد قطب: في ظلال القرآن ٥/ ٢٦٢٢.

«هؤلاء آمنوا فامتلأت قلوبهم بعقيدة، واستقامت حياتهم على منهج، وعملوا الصالحات، فاتجهت طاقاتهم إلى العمل الخير الجميل، ولم يكتفوا بالتصورات والأحلام، وانتصروا من بعد ما ظلموا، فكان لهم كفاح ينفثون فيه طاقتهم ليصلوا إلى نصرة الحق الذي اعتنقوه»[1]. ونجده كذلك يبين وجهة نظره في الألوان الأدبية الملائمة للأدب الإسلامي، فإذا هو يرى أن «الصور التي يتحقق بها الشعر الإسلامي والفن الإسلامي كثيرة غير هذه الصور التي وجدت وفق مقتضياتها، وحسْب الشعر أو الفن أن ينبع من تصور إسلامي للحياة في أي جانب من جوانبها، ليكون شعراً أو فناً يرضاه الإسلام. . . . ومفرق الطرق أن للإسلام تصوراً خاصاً للحياة كلها، وللعلاقات والروابط فيها، فأيما شعر نشأ من هذا التصور، فهو الشعر الذي يرضاه الإسلام»[2].

ومجمل القول: إن القرآن الكريم قد أسس نظرية في الشعر والأدب، وأصَّل من خلال ذلك مفهومين، يحددان معالم مدرستين:

١ـ الشعر الجاهلي، وهو ما يصدر من أدب عن تصور، لا علاقة لمرجعيته بالوحي الرباني.

٢ـ الشعر أو الأدب الإسلامي، وهو ما ينبثق من الآداب عن تصور إسلامي للكون والحياة، ويتخذ الوحي مرجعية أساسية.

وعلى هذا الأساس فإن هذين المفهومين لا يرتبطان بزمان محدد أو مكان معين، ولا يراد بهما ما انطبع في كثير من الذهنيات التي تؤرخ للأدب بالاعتبار السياسي بعيداً عن الاعتبار العقائدي أو الفكري، فتقسم التراث

(١) في ظلال القرآن ٥/ ٢٦٢٢.

(٢) نفسه ٥/ ٢٦٢٢.

العربي كله إلى: (جاهلي، وإسلامي، وأموي، وعباسي، ومملوكي، وحديث، ومعاصر)، متناسية أن جميع هذه الحقب التي جاءت بعد نزول الوحي الذي حدد مفهوم الأدب الإسلامي كانت تحتوي على الأدب الإسلامي في أقوى صوره. وقد لاحظ الدكتور شوقي ضيف أن ثقافة المجتمع الإسلامي والعربي خاصة كانت بعد نزول الوحي «تستمد من ثلاثة جداول مهمة: جدول يتمثل في الشعر والأيام أو الحروب ومعرفة تقاليد الجاهليين، وجدول إسلامي يمثله الإسلام وتعاليمه الروحية، وجدول أجنبي يتمثل في معرفة الشؤون الثقافية والسياسية والإدارية الأجنبية»[1] وهذا معناه ـ كما يقول: ـ «إن العرب أصبحوا في عصر جديد يختلف عن العصر الجاهلي في كل شيءٍ، في الدين السماوي القويم وفي الحضارة والثقافة». ونتيجة لذلك فقد رافق بعض الفنون الشعرية الهامة «تأثر عميق بمثالية الإسلام الخلقية والروحية» وبرز إلى الوجود «فرق بعيد بين الحماسة الجاهلية والحماسة الإسلامية» والغزل الجاهلي والغزل العذري العفيف الذي يدل على «نبل وتسام وطهر»[2].

حقاً إن للزمان والتاريخ وذهنيات السلاطين أثراً قوياً على الآداب، ولكن لم يحدث أبداً أن كان وقت امَّحَتْ فيه الإسلامية الأدبية تماماً. ولعل أقسى وقت على إسلامية الأدب هي فترة الحكم الاشتراكي في العالم العربي، ومع ذلك فإن روح الإسلام بقيت تصارع روح الإلحاد أبداً، مما يبين أن ذلك التأصيل الرباني والتأسيس القرآني لمفهومي «الأدب الإسلامي» و«الأدب الجاهلي» هو تأسيس وتأصيل خالد، وينبغي أن نعلم يقيناً أن «أدبنا العربي منذ فجر الدعوة،

---

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٣٤، دار المعارف بمصر، ط٨، د.ت.

(٢) نفسه ص٣٥.

ومروراً بعهود الخلفاء الراشدين والأمويين والعباسيين والعثمانيين وغيرهم حتى يومنا هذا؛ لم يكن هذا الأدب إلا ترجماناً للثقافة الإسلامية وحضارتها، يستوي في ذلك الأدباء المسلمون وغيرهم الذين نعموا بالحياة والحرية والتعبير والعمل في ظل المجتمع الإسلامي إبان صعوده وهبوطه»[1].

٢ـ في تاريخ الأدب ونقده:

(تدرّج المصطلح الإسلامي في تاريخ الأدب ونقده)

ثمة حقيقة لابد أن تذكر، تلك هي الزلزلة التي أحدثتها الآيات القرآنية في الذهنيات العربية، حينما تناولت قضية «الشعر».

ففضلاً عن تلك الآية التي أصلت لمفهومي الشعر الإسلامي والشعر الجاهلي، وعدَّت الشعر الجاهلي شعراً تهويمياً يرسم الأحلام ويعيشها مما ينفي واقعيته ومن ثمَّ فاعليته في الحياة «ولأن الشاعر يخلق حلماً في حسه ويقنع به، فأما الإسلام فيريد تحقيق الحلم ويعمل على تحقيقه، ويحول المشاعر كلها لتحقق في عالم الواقع ذلك النموذج الرفيع»[2]، بينما عدَّت الشعر الإسلامي هو ما ينتجه الذين استقامت حياتهم على منهج «فاتجهت طاقاتهم إلى العمل الخير الجميل، ولم يكتفوا بالتصورات والأحلام»[3].

أقول: فضلاً عن تلك الآية، فقد نزلت آيات أخر توظف مصطلح «الشعر» ومصطلح «الشاعر» هي:

(١) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص٤٤، سلسلة كتاب قطر، ط١، ١٤٠٧هـ.

(٢) في ظلال القرآن ٥/ ٢٦٢١.

(٣) نفسه ٥/ ٢٦٢٣.

١ـ ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلاَّ ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ﴾ [يس: ٦٩].

٢ـ ﴿بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ﴾ [الأنبياء: ٥].

٣ـ ﴿وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَّجْنُونٍ﴾ [الصافات: ٣٦].

٤ـ ﴿أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَّتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ﴾ [الطور: ٣٠].

٥ـ ﴿وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَّا تُؤْمِنُونَ﴾ [الحاقة: ٤١].

وهذه الآيات التي تشير صراحة إلى «الشعر» و«الشاعر» كان لها وقعها الكبير على نفس الإنسان العربي، الذي «كان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون»[١]، بل لقد روي عن عمر بن الخطاب أنه قال: «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه»[٢]، ومن ثم كان البحث في «أهمية الشعر» قوياً، وكان بحثاً جاداً، استقصى أحاديث الرسول ﷺ وحاول أن يفهم تلك الآيات فهماً عميقاً، حتى إننا لا نكاد نفتح كتاباً تراثياً في النقد والبلاغة لا نجده يتناول القضية بصورة من الصور، ولعل الاهتمام تزايد عند بعضهم، فألف كتاباً خصصه للدفاع عن الشعر مثلما فعل المظفر بن الفضل، إذ ألف كتابه **نضرة الإغريض في نصرة القريض** وحاول أن يدافع عن «القريض» ويبين دوره في الحياة معتمداً على الرسول ﷺ ومواقفه من الشعر والشعراء[٣].

وقد كان من أبرز الأحاديث، تلك التي جمعها أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي في كتابه: **جمهرة أشعار العرب** تحت عنوان «النبي والشعر» منها:

---

(١) ابن سلام الجمحي: طبقات الشعراء ص١٠.

(٢) نفسه.

(٣) انظر: المظفر بن الفضل: نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، مطبعة طرابلس، دمشق، ١٩٧٦م.

١ـ «إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحراً».

٢ـ «الشـعر كـلام من كلام الـعرب جـزل، تتكلم به في نواديهـا وتسل به الضغائن بينها».

٣ـ وقال لحسان بن ثابت: «اهجهم وروح القـدس معك، واستعِنْ بأبي بكر؛ فإنه علامة قريش بأنساب العرب»[1].

إن هذا كله يبين كيف كان الدافع نحو البحث عن «الشعر الصالح» قوياً، مما جعل التـراث العربي الإسـلامي يمتلئ بمثل تلك الملحوظات، الـتي تميز الأدب الإسلامي من الأدب الذي تعيش الجاهلية في ثناياه بصورة ما من الصور.

إذن فلقد كـانت «سورة الشعـراء» هي المحرك الأسـاسي والمؤصل الجوهري لإسلامية الأدب، ثم جاء حديث الرسول ﷺ تطبيقًا لذلك. ومنذ ذلك الوقت كان مفهوم الأدب الإسلامي واضـحاً في الأذهان، بسبب أن التصور الإسلامي للشعـر من حيث الوظيفة كـان واضحاً، وبسبب أن المرجـعية الأساسـية كانت واضحة كذلك.

على أن مصطلح «الأدب الإسـلامي» سوف لن يتكرر في المؤلفـات النقدية كثيراً؛ لأن الصراع بين المصطلحات التي تقف موقف التناظر والتضاد إنما ينشط تبعـاً لضعف الصـراع الفكري بين الجاهـلية والإسلام، وبين الكـفر والإيمان، ويضعف لدرجة الاختفاء تبعاً لضعف الصراع الفكري والعقائدي.

ومن هنا سنجد مصطلح «الشعر الإسلامي» يوظف أكثر ما يوظف في تاريخ الأدب، لا في نقـد الأدب، نجـده عند ابن سـلام الجمـحي، وابن قـتـيبـة،

(١) أبو زيد محمـد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص ٣٠-٣٣، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت.

والمرزباني، ولكن ذلك لا يعني اختفاء المصطلح الذي يميز بين أدب الإيمان وأدب الكفر في المؤلفات النقدية، إذ نجد المصطلحات الإسلامية عند ابن وهب، والقاضي الجرجاني، والثعالبي، والفارابي، وحازم القرطاجني، وابن خلدون، وغيرهم كثير.

فهذا ابن سلام الجمحي (٢٣١هـ) ـ وهو صاحب أول مؤلف نقدي ـ يقسم الشعراء من جهة العقيدة إلى أقسام ثلاثة:

١ـ «فحول الشعراء الإسلاميين».

٢ـ «فحول شعراء الجاهلية».

٣ـ «شعراء يهود المدينة»[١].

ولا شك أن «المقياس» المستخدم هنا هو المقياس العقائدي وأن المصطلح (إسلامي ـ جاهلي ـ يهودي) كان مصطلحاً جديداً في النقد الأدبي.

وقد كان من نتائج هذه الوجهة النقدية الجديدة أن التأملات النقدية التي كانت تصب على الشعر كانت تستحضر في قراءاتها النقدية هذه الذهنية الجديدة التي تمزج في الرؤية الفنية بين الجليل والجميل، أو قل تمزج بين التصور الإسلامي والفن، ويتجلى ذلك بوضوح في هذا النص لابن سلام الجمحي: «وكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره، ولا يستَبهر بالفواحش، ولا يتهكم في الهجاء. ومنهم من كان ينعى على نفسه ويتعهر، ومنهم امرؤ القيس والأعشى، وكان الفرزدق أقولَ أهل الإسلام في هذا الفن (يعني التفحش والتعهر)، وكان جرير ـ مع إفراطه في الهجاء ـ يعف عن ذكر النساء، كان لا يشبب إلا بامرأة يملكها»[٢].

(١) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ص١٠-٧٠.

(٢) نفسه/ ١٤.

فانظـر إلى الروح الإسلاميـة كيف تنسـاب في هذا النص النقدي الخـطير، الذي هيمن على الزمن الشعري العـربي كله، ما قبل الإسلام وما أنتج في ظل الإسلام، فإذا هو يحدثنا عن «التأله» في «الجاهلية» كما يحدثنا عن «التعفف ـ والتعهـر ـ والفحش ـ والتهكم» كظاهرة أخلاقـية إنسانية كـانت زمن الجاهلية، وكانت زمن الإسلام.

لم يكن ابن سلام وحده من اتجـه هذه الوجهة في القرن الثـالث الهجري، وإنما كان ابن قتيبة (٢١٣ـ٢٧٦هـ) يوظف مـصطلح «جاهلي ـ إسلامي» كثيراً، كأن يذكر أن حسان بن ثابت «جاهلي ـ إسـلامي متقدم الإسلام» وأن النمر بن تولب «جاهلي وأدرك الإسلام فأسلم» وأن شبـيل بن ورقاء كان «جاهلياً فأدرك الإسلام وأسلم إسلام سوء»[1].

وقد يتبادر إلى الذهن أن التوظيف للمصطلحين هنا كان يحمل دلالة زمنية، وهذا صحـيح؛ ولكن ماذا تعني عـبارة: «أسلم إسلام سـوء» إذا لم تكن تدل على أن شعـر شبيل بن ورقـاء كان يحمل تراكمـات التصور الجـاهلي، ومثله كمـثل الحطيئة الذي «كان رقـيق الإسلام لئيم الطبع» والنجـاشي الحارثي الذي كان «فاسقـاً رقيق الإسلام» والأخطل الذي وصف بأنه «نصراني كافـر الشعر» وعمر بن أبي ربيعة الذي كان «فاسقاً» وكانت أمه «نصرانية»، وبشار كان يرمى «بالزندقة»[2] وأمية بن أبي الصلت «كان قرأ الكتـب المتقدمة من كتب الله جل وعز ورغب عن عبادة الأوثان»[3].

هل يبقى بعد هذا من شك في أن ابن قتيبة كان يستخدم المصطلح الإسلامي عن وعي وإدراك عميق لمدلوله وفحواه وخلفيته ومرجعيته؟

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١٩٢، ١٩٥، ٢٩٩.

(٢، ٣) نفسه/ ٢٠٣، ٣٢٦، ٣٧١، ٥١٣، ٥٣٠.

إن عبارات مثل: «رقيق الإسلام ـ فـاسق ـ نصراني ـ زنديق ـ كافر الشعر ـ الأوثان» لا تدل إلا على الخلفية الإسلاميـة التي كانت توجه العقل النقدي في كتاب: **الشعر والشعراء**. ومن الواضح أن الناقد لم يكن يقذف بالكلمات كما اتفق، وإنما كان يزنها لينزلها على شعر الشاعر فلا تخطئ، وقد يتبين ذلك من كون الحطيئة «رقيق الإسلام» والأخطل «نصراني كافر الشعر».

وفي القرن الرابع نجد عدداً غيـر قليل من النقاد الذين تدرجوا بعض التدرج في استـخدام التصور الإسـلامي في النقد، فظهرت عنـدهم المصطلحات التي تختزن الفكر الإسلامي.

فالمرزباني (ت ٣٨٤هـ) يقسم الشـعراء في كتابه: **الموشح** قسمين: «الشعراء الجاهليون» و«الشعـراء الإسلاميون»[١]، وينقل عن ابن سلام الجمحي العبارة: «وكان من الشعراء من يتأله في جاهليـته ويتعفف في شعره» ويقول في أبي نواس: «قال أبو نواس شـيئاً من الشعر في الأمـين اتهم فيه؛ لأنه قال قولاً عـظيماً لا يتكلم بمثله مسلم»[٢]، وحينما نتأمل البيتين الشعريين اللذين عد معناهما مما لا يتكلم مسلم بمثله، نجدهما يشبهان الأمين خَلْقًا وخُلُقًا بالرسول ﷺ، وهذه ولا شك من مبالغات الشعراء التي لم يكن الـتصور الإسلامي الذي ينبثق عنه عقل المرزباني الأديب الناقد يقبلهـا أو يستسيغها، لما فـيها من جرأة على الحق وغلو في التشبيه، والبيتان هما:

اثنان لا فصل للمعقول بينهما	معنـاهما واحـد والعـدة اثنان
تنازع الأحمدان الشبه فاشتبها	خلقاً وخلقاً كمـا قُدّ الشراكان

(١) المرزباني (أبو عبيد الله مـحمد بن عمران): الموشح في مآخذ العلمـاء على الشعراء، ص٢٦، ١٥٦، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، ط١، ١٩٥١م.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ٤١٦.

وفي القرن الرابع نفســه نلتقي مع ابن وهب فنراه يستخدم مـصطلح: «كفار الشعراء» في مقابل: «شعراء المؤمنين» الذين كانوا يناضلون عن رسول الله ﷺ بأشعارهم ويجـاهدون معه بألسنتهم، ويعتـمد في نظرته تلك على آيات سورة الشعراء السابقة، لذلك كان «كفار الشعراء» هم «من تعدى الحق وفسق»[1].

والواقع أنه حتى بعض النقاد الذين وصفـوا بأنهم من أصحاب الاتجاه الفني لصــدور بعض المقـولات النقدية عندهم توصي باسـتبـعـاد الدين عن الحكم النقدي، نجد عندهم نظرات نقدية إسلامية واضحة المعالم.

فالقـاضي الجرجاني مثـلاً، يستخـدم في العبارتين التـاليتين: «ودونك هذه الدواوين الجاهليـة والإسلامية»، «والجـاهلي يأخذ منه ما يأخـذ الإسلامي»[2] مصطلحي (الجاهلي ـ الإسلامي) للتمييز بين الشعراء، وقد يتبادر إلى الذهن أن الاستخدام هنا يتجه نحو الدلالة الزمانية التاريخية، ولكن ماذا نقول في قوله: «وأما القـذف والإفحاش فسـباب محض، وليس للشـاعر فيه إلا إقـامة الوزن وتصحيح النظم»[3] أليس يعني ذلك أن لهذا الناقد موقفـاً واضحاً من أخلاقية الأدب؟ حتى ليعد أدباً خلواً من القيـمة الخلقية ليس من الأدب في شيء، لأن الشكل وحده لا يصنع أدباً، وكأن «الأدبية» في نظر القـاضي الجرجاني تختزن المعنى العـميق لكلمـة «أدب» كمـا عرفـهـا المعجم العـربي دالة على «الظرف والتـهذيـب» وعلى أن « الأدب أدب النفس والدرس»[4]. والقـاضي الجرجـاني

---

(١) ابن وهب (إسحاق): البرهان في وجـوه البيان، ص١٣١-١٣٢، تحقيق حنفي محـمد شرف، مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة، ١٩٦٩م.

(٢) الجرجاني عبدالعزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه ص٤، ١٥.

(٣) نفسه ص٢٤.

(٤) الجوهري: إسماعـيل بن حماد: الصحـاح: تاج اللغة وصحاح العـربية، ٨٦/١، دار العلم للملايين، بيروت، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار.

يستخدم هذا المصطلح بهذه الدلالة المعجمية، فيقول: «فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرى، فشا التأدب والتظرف، واختار الناس من الكلام ألينه وأسهله... وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق»(١).

ونحن إذا تأملنا هذا النص نجده يربط بين الإسلام والحضارة والتأدب والتظرف والأخلاق ربطاً محكماً، مما يبين أن تعاملهم مع المصطلحات الأدبية كان يتحرك في ظل التصور الإسلامي للأدب، في رسالتيه: الشكل والمضمون، أو المنطوق والمفهوم، كما يقول السيوطي(٢).

ولعله لذلك جعل «شرف المعنى» ركناً أساساً في نظرية «عمود الشعر»(٣).

صحيح أن القاضي الجرجاني كان قد قال «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ وعابَ من أصحابه بكماً خرصاً، وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر»(٤). وقوله هذا يبين أن الفن بمعزل عن الدين، ومعنى ذلك أنه يصر على فصل التصور الإسلامي عن الفن.

ولكن هل يمكن أن نفهم هذا النص في غياب النصوص السابقة؟ ألا يمكن

(١) الوساطة: ١٨-١٩.

(٢) السيوطي: جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن ٢/ ٣١-٣٢.

(٣) الوساطة: ص٣٣.

(٤) نفسه ص ٦٤.

أن نرجع ذلك إلى الفكر التجزيئي الذي سيطر على الأذهان يومئذ؟

إن بعض النقاد المغرضين ـ مثل أدونيس ـ قد اعتمدوا على الخصوص مقولة «الدين بمعزل عن الشعر للجرجاني»، ومقولة الأصمعي التي يقول فيها «الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير ضعف»[1]؛ وأخذوا يؤسسون ـ تحت اسم الحداثة ـ لنمط أدبي يعادي القيم الإسلامية، وحجتهم أن القدماء كانوا يفرقون بين رسالتي الأدب: التهذيب الخلقي والتهذيب الفني. يقول أدونيس: «والشاعر الفحل ـ إذن ـ في نظر الأصمعي هو الذي لا يصدر في شعره عن الدين والأخلاق، وتبعاً لذلك نستطيع القول: إن الأصمعي لا يحبذ الشعر التبشيري، أو الشعر الإيديولوجي»[2] ولم يكن الأمر كذلك في الواقع؛ لأن النقاد القدماء كانوا يحركون أدواتهم النقدية ـ كما رأينا ـ في ضوء التصور الإسلامي، وكانوا شديدي الحرص على القيم الخلقية. ولعل الثعالبي كان يترجم هذه الفكرة حين قال: «للإسلام حقه في الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به قولاً وفعلاً ونظماً ونثراً، ومن استهان بأمره ولم يضع ذكره وذكر ما يتعلق به في موضع استحقاقه، فقد باء بغضب من الله تعالى وتعرض لمقته في وقته»[3]. وعلى هذا الأساس كان الدكتور عبد الباسط بدر يرى أن «أولئك النقاد ـ لم يكونوا ـ أقل التزاماً بالإسلام من دعاة الأدب الإسلامي اليوم»[4].

فلم يكن النقد القديم إلا إسلامياً على الرغم من سيطرة الاتجاه الفني عليه، وإنما بالغ بعض النقاد المعاصرين في تشويه تلك الإسلامية لأغراض إيديولوجية

(١) الشعر والشعراء: ١٩٢.

(٢) أدونيس: الثابت والمتحول ٢/ ٤١، دار العودة، بيروت.

(٣) الثعالبي: يتيمه الدهر ١/ ١٨٤.

(٤) عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص١١٢.

في الغـالب، وبسبب التـأثر بالغرب الذي كـان قد ضـحى بالدين في الفـترة المتأخرة، وإلى ذلك يشيـر (الن تيت) بقوله: «إن هذه القصائد الست، إنما هي لحظة قصيرة من التـجربة الدينية في عصر يعتقـد أن الدين نوع من الانهزامية، ويضع كل أمله في الإنسان كي يجد النظام الدنيوي الصحيح»[1].

ويبدو لي أن المصطـلح الإسلامي يكتسح السـاحة النقديـة بصورة أوضح عند النقاد الفلاسفة، لميل الفلسفة بطبيعتها إلى البحث عن الحقيقة، فنحن نجد الفارابي في معرض حديثه عن مهمة الأشعار يتحدث عن «تخييل الأمور الإلهية والخيرات، وجودة تخييل الفضائل وتحسينها، وتقبيح الشرور والنقائص وتخسيسها»[2].

كما نجـد ابن رشد يقول: «النوع الذي يسمـونه النسيب، إنما هو حث على الفسوق»[3] فيستـعمل مصطلح «الفسوق» ـ وهو من المصطلحـات الإسلامية ـ ليدل على فعل الأدب في النفس، حين يكون قادراً على تخـييل ما يهز الغريزة الجنسية ويدفعها نحو الفعل غير المقبول شرعاً وخلقاً.

وفي كتاب **منهاج البلغـاء وسراج الأدباء** يقول حازم القـرطاجني: «الأقاويل الشعرية. . القصد بها استجلاب المنافع واسـتدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك، وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر»[4]، فالحديث عن الشعـر بهذا الشكل الذي يجعل للشـعر رسالة و«مـقاصد» تستـهدف بسط

---

(١) الن تيت: دراسات في النقد، ص ٦٨، ترجمة عـبدالرحمن ياغي، مكتبـة المعارف، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.

(٢) الفارابي أبونصر: فصول منتزعة، ص٦٤، تحقيق فوزي نجار، دار المشرق، بيروت.

(٣) ابن رشد: كتاب الشعر، ضمن فن الشعر لأرسطوطاليس، ص٢٠٥، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

(٤) حازم القرطاجني: منهاج البلغـاء وسراج الأدباء، ص٣٣٧، تحقيـق محمد بن الخوجـه، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

النفس نحو فعل الخيرات، أو قبضها عن فعل الشرور، هو من صميم النقد الإسلامي حين ينظر إلى الأدب الإسلامي.

ولعلنا نجد عند ابن خلدون استخداماً للمصطلح الإسلامي في ضوء تصور نقدي إسلامي أنضج من كثير ممن سبقه. ولعل بعض آراء ابن خلدون ستقوض أركان مقولة الأصمعي التي ربط فيها ليونة الشعر وضعفه بالمحتوى الخيري الذي يحمله مطبقاً ذلك على شعر حسان بن ثابت، يقول ابن خلدون: «إن كلام الإسلاميين من العرب أعلى طبقة في البلاغة وأذواقها من كلام الجاهلية في منثورهم ومنظومهم، فإنا نجد شعر حسان بن ثابت وعمر بن أبي ربيعة والحطيئة وجرير والفرزدق ونصيب وغيلان وذي الرمة والأحوص وبشار، ثم كلام السلف من العرب في الدولة الأموية وصدرٍ من الدولة العباسية في خطبهم وترسلهم ومحاوراتهم للملوك، أرفع طبقة في البلاغة بكثير من شعر النابغة وعنترة وابن كلثوم وزهير وعلقمة بن عبدة وطرفة بن العبد، ومن كلام الجاهلية في منثورهم ومحاوراتهم، والطبع السليم والذوق الصحيح شاهدان بذلك للناقد البصير بالبلاغة»[1].

فالناقد هنا يميز بين أدبين: الأدب الجاهلي شعره ونثره، والأدب الإسلامي شعره ونثره، وينتصر للأدب الإسلامي، ويعده أنضج بالجملة وأن طبقته أعلى وأذواق مبدعيه أحسن و«أرفع طبقة في البلاغة». وإذا تساءلنا عن التعليل العلمي لما يقول أجاب: «والسبب في ذلك أن هؤلاء الذين أدركوا الإسلام سمعوا الطبقة العالية من الكلام في القرآن والحديث اللذين عجز البشر عن الإتيان بمثليهما لكونها ولجت في قلوبهم ونشأت على أساليبها نفوسهم،

(١) ابن خلدون: المقدمة ج٢ ص١١٥.

فنهضت طباعهم وارتفعت مكانتهم في البلاغة عن مَلكات من قبلهم من أهل الجاهلية ممن لم يسمع هذه الطبقة ولا نشأ عليها، فكان كلامهم في نظمهم ونثرهم أحسن ديباجة وأصفى رونقاً من أولئك، وأرصف مبنًى وأعدل تثقيفًا بما استفاده من الكلام العالي الطبقة، وتأمل ذلك يشهد لك به ذوقك إن كنت من أهل الذوق والتبصر والبلاغة»[1].

فالسبب في تفوق الأدب الإسلامي على الأدب الجاهلي يعود إلى المرجعية التي صنعت الذوق العربي الجديد، وأنشأت الأسلوب الراقي والفكر العميق، ولم تكن هذه المرجعية إلا «الوحي»، وإلا القرآن والحديث اللذين بلغا مبلغاً عظيماً من الجمال، أعجز أهل الفن منذ ذلك الزمان إلى اليوم.

ولم يكن ابن خلدون ناقداً إسلامياً في تصوره وحسب، ولكن كان يستخدم المصطلح الإسلامي الذي يحمل الدلالة العميقة، كأن يقول: «الشعر في الربانيات والنبويات لا يحذق فيها إلا الفحول»، أو يقول: «التصوفية الربانية»، أو: «أشعار العرب الإسلاميين» أو: «الفحول الإسلاميون» أو: «شعر أهل الطبقة الإسلامية والمختار من شعر الجاهلية»[2] فكل هذه الاستخدامات كانت تحمل في طياتها المعاني العميقة لمصطلح نقدي إسلامي كان يتبلور شيئاً فشيئاً.

ولعل وضوح موقفه من شعر الفكرة؛ يبين إدراكه العميق لرسالة الشعر الإسلامي، وإلا فماذا يعني ربط «الفحولة» بالشعر، الذي يقال في «الربانيات والنبويات»؟ أو في «التصوفية الربانية»؟

ومجمل القول: إن للنقد العربي القديم ـ منذ أن جاء الإسلام إلى عصر ابن خلدون (١٣٣٢-١٤٠٦م) ـ علاقةً وطيدة بالتصور الإسلامي، ويمكن القول:

(١) ابن خلدون: المقدمة ٢/١١٦.

(٢) المقدمة: ص١١٠٥، ١١٠٧، ١١١٢.

إنه لم ينفصل يوماً عن هذه المرجعية.

ولئن وردت بعض المقولات التي توحي بالنزعة الفنية في النقد؛ فإن دلك لا يعني التصورات الجاهلية، وإنما قد تعني التنبـيه إلى أهمية الأحكام الجمالية في الأدب، وقد تعني التركـيز على القيم الجمالية عند ناقـد من النقاد، ولكنها لا تعني ـ على أي حال ـ تجريد النقد من الأسـاس الأخلاقي أو الديني، لا سيما ونحن نعرف أن بعض النقـاد المحدثين قد تساءلوا عن دور الإسـلام في توجيه الأدب القديم ونقـده فكانت نتائجـهم مخـتلفة، ومـضطربة؛ فهـذا عز الدين إسماعيل يقول: «هل غيّر الإسلام حقاً من موقف العربي، خاصةً موقفه الفني إزاء الكون؟».

ثم كانت الإجابة: «لقد لفته ـ أي العربـي ـ القرآن كثيراً إلى مظاهر الجمال في هذا الكون، وهذه وحدها نقلة لهـا قيمتها من ناحـية تاريخ التطور الفكري العربي، فلا شك في أن الوقوف أمـام جمال الطبيعة، والانفعـال بهذا الجمال يتطلب وعياً جمالياً أرقى من ذلك الذي تمثل عند الشعراء الجاهليين في موقفهم من جمال المحبوب... وحاول القرآن أن يلفته إلى جمال أرقى يتمثل أمامه في الكون العريض»[1]... «الإسلام كان له أثر واضح في الميدان الأدبي؛ لأنه لم يكن مجـرد تعاليم، بل كـان له كتـاب أدبي معـجز يتـحدى كل أدب، وهذا الكتاب في قمته العالية من البلاغة قد أثر في الشعراء كما أثر في النقاد».

ولكنه يعود فيـقول: «إن الدين بما هو روح لم يؤثر في الأدباء ولم يوثر في النقاد. أما القرآن فكان له أثر واسع النطاق في الميدان الأدبي»[2] وهذا كلام لا

(١) عز الدين إسـماعيل: الأسس الجمـالية في النقـد العربي: عرض وتفـسير ومـقارنة، ص١٣٥، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤م.

(٢) نفسه ص ١٨٩.

يستقيم مـع رأي عالم الجمال شارل لالو حين يقول: «أنتج القـرآن ـ ولا سيما شراحه ـ نتائج مماثلة في الفن العربي بتحـريم تمثيل الإنسان والبهائم حقداً على العبادات السحرية أو الوثنية»[1]، أو ناقد مثل شوقي ضيف؛ إذ يؤكد أن بعض الفنون الشعرية قد رافقها «تأثر عميق بمثالية الإسلام الخلقية والروحية»[2].

ولعل قارئ كتاب **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**[3] يدرك كيف أثر البعد الديني في الفكر النقدي عند الفلاسفة المسلمين.

* * *

(١) شارل لالو: الفن والحياة الاجتماعية، ص٣١٤.

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٣٤.

(٣) الفت كمال الروبي: **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير، ط١، ١٩٨٣م، بيروت.



الفصل الثاني
مصطلح الأدب الإسلامي في النقد الحديث

توطئـــة:

شهد العقل العربي بعد ابن خلدون ـ لأسباب مختلفة ـ ركوداً كبيراً استمر حتى عصر النهضة. وحينما جاء عصر النهضة وأخذ الأدب العربي بصفة خاصة والإسلامي بصفة عامة يتنفس ليبعث من جديد لم ينهض إلا على تلك الأسس الإسلامية التي تشكل قاعدة البنية الثقافية للحضارة الإسلامية.

فلقد قيض الله للأمة الإسلامية علماء مفكرين ومصلحين امتد نشاطهم على مستوى محور (طانجا/ جاكرتا) مثل جمال الدين الأفغاني (١٨٣٨-١٨٩٧) في أقصى الشرق ومحمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) في الشرق الأوسط، وعبد الحميد ابن باديس (١٨٨٩-١٩٤٠) في الغرب الإسلامي، مما أدى إلى بعث ديني جديد، وفكر إسلامي متطور.

ولقد كان التواصل الفكري والمنهجي بين الأقطاب الثلاثة واضح المعالم؛ إذ نقل محمد عبده بعض آثار جمال الدين الأفغاني من الفارسية إلى العربية، واشتغل عبد الحميد بن باديس في منهجه التربوي بتدريس (العروة الوثقى) التي كان يصدرها الشيخ محمد عبده، وذلك مما أدى إلى أن تتقارب أقلام الكتاب في الشعر والنثر والنقد، فكراً وأسلوباً.

وهكذا كانت النهضة الفكرية الإسلامية قاعدة متينة لبعث الأدب، فظهرت مدرسة «الإحياء» وكان من أبرز نقادها الناقد حسين المرصفي (. . . ـ ١٨٨٩)

صاحب كتاب **الوسيلة الأدبية**، ومحمد المويلحي (١٨٥٨-١٩٣٠م) أحد تلامذة حسين المرصـفي، وفيلسوف الإسـلام جمال الدين الأفغـاني، والشيخ محـمد عبـده. وكان من أبرزهم بعـد ذلك المنفلوطي، والعقـاد، والرافعي، وأحـمد أمين، وأحمد حسن الزيات وغيرهم؛ ممن أغنانا الدكتور محمد حسين في كتابه **الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر**، مؤونة البحث فيهم[(١)].

وقد بدأ أمر الطرح الإيديولوجي يصعد شيئـاً فشيئاً، حينما بدأ بعض النقاد العرب غير المسلـمين مثل سلامة موسى، وجبران خليـل جبران يجرؤون على كسر الـلغة العربية التي تملك قـداسة استمـدتها من كونها لغـة القرآن الكريم، تحت ستار «المذهب الجـديد»؛ إذ نجد الرافعي يتحرك أول ما يتـحرك حين يقرأ لجبران خليل جبران: «لك مذهبك ولي مذهبي ولك لغتك ولي لغتي»[(٢)].

وسنعرض في هذا الفـصل لثلاثة نقاد كنماذج للنقـد الحديث، لنرى تمسك النقاد في فترة الحداثة بروح الإسلام.

أولاً: مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠-١٩٣٧م)

حينما ظهرت نزعة الثورة على التراث، كتب مصطفى صادق الرافعي مقالاً تحت عنوان: «المذهبان القديم والجـديد» رد فيه على جبران خليل جـبران، قال فيه: «فمتى كنت يا فتى صاحب اللغة وواضعها ومنزل أصولها ومخرج فروعها

(١) انظر: محمد محمد حسين: **الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر**، دار النهضة، بيروت.

إبراهيم علي أبو الخشب: **تاريخ الأدب العربي العصـر الحاضـر**، ص٢٤٢، الهـيئة المصـرية العـامة للكتاب، ١٩٧٨م.

وانظر أيضاً: حلمي مرزوق: **تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث**، ص١٩٣، دار النهضة، بيروت.

وانظر: إبراهيم الحاوي: **حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي**، ص١٧-٥٤.

(٢) مصطفى صادق الرافعي: **تحت راية القرآن**، ص١٥، دار الكتاب العربي، لبنان، ط٦، ١٩٧٤م.

وضابط قـواعدها . . . حتى يكون لك من هذا حق الإيجاد، ومن الإيـجاد ما تسميه أنت مـذهبك ولغتك»؟ إلى أن يـقول: «زد على أني رأيت لأصـحاب المذهب الجـديد أصـلاً في تاريخ الأدب العـربي وكانت جـذوره ممن انتـحلوا الإسلام وهم يدينون بغيره، وممن كانوا يدينون به وتزندقوا فيه»[1].

وهذا يبين الجذرين الأساسيين للصراع حول مذهبي القديم والجديد، وهما:

١ـ اللغة العربية.

٢ـ الدين الإسلامي.

فهـذا هو المنطلق الذي ينطلق منه الرافعي في صـراعه النقدي حول مـسألة القديم والجديد، إذ يـفهمها ـ في الحـقيقة ـ في ضـوء التاريخ، من ثم يصنف الصراع الحديث في ذلك الضوء ليرى لكل صنف نظيره في التراث.

ومن ثم فـهو يرى أن أعداء اللغـة العربيـة إنما يفعلون ذلك؛ لأنـهم أعداء للقرآن والدين الإسلامي؛ لأن «العربية لغة دين قائم على أصل خالد هو القرآن الكريم»[2].

ويضرب لذلك مثـالاً بالدكتور طه حسين قائـلاً: «وما دمنا في طه حسين، فلنضرب به مثلاً، فقد جاء في كتابه الشعر الجاهلي بمخزيات كثيرة من الإلحاد والتـهكم بالدين، فإذا مـضت ألف سنة ثم جـاء أديب في مثل فكره وفـهمـه العجيب، فوقف على كتابه أو نبذ منه، أفلا يقطع بهذا الدليل إذا لم يجد غير هذه المادة من التـاريخ أن الجامعـة المصرية كـانت في سنة ١٩٢٦ معـهد كـفر وإلحاد، ثم ينسـاق به الكفر إلى الأمـة المصرية، فيـستنبط أنهـا كانت بقضـها

(١) تحت راية القرآن ص ١٥-١٩.

(٢) نفسه ص ١٨.

وقضيضها أمة كافرة ملحدة»[1].

وإذا كان المعلوم عندنا أن الصراع بين الرافعي وطه حسين كان حول مضمون كتاب **الشعر الجاهلي** للدكتور طه حسين وعلمنا أن هذا الناقد قد وقع في أخطاء فظيعة بخصوص مسائل في الدين اتخذها مـوضوعاً لمقدمات تأصيلية في كتابه ذاك، مثل مسألة تاريخ إسـماعيل بن إبراهيم عليهما السـلام، ومسألة بناء بيت الله الحرام بمكة، وغير ذلك، كما وقع في أخطاء أخرى بخصوص مسألة صحة الشعر الجاهلي؛ فإننا نستطيع أن نستنتج من ذلك عدة حقائق:

١ـ أن الصراع النقدي لم يكن حول الجديد والقديم، وإنما كان حول المناهج والأفكار. وإذا كان الدكتـور طه حسين يعتمـد منهج الشك عند ديكارت، فإذا هو يقرر مـثل قوله: «للتـوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسـماعـيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهـما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التـوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهمـا التاريخي، فضلاً عن إثبـات هذه القصة التي تحدثـنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة»[2].

ومعنى ذلك أن طه حسين ـ باسم الموضوعية ـ «يزعم في غرور أنه تجرد من العاطفة والدين؛ ليدرس ويستثبت ويحقق»[3]، وله أن يفعل ذلك ولكن بشرط أن يكون مؤمناً، يعُدُّ مـا جاء في القرآن حقاً لا يأتـيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، يعـتمده لتصـحيح ما قد يقع فـيه المنهج التاريخي أو التـجريبي أو

(١) تحت راية القـرآن ص ٢٢٦، للتوسع انظر: مـحمد مـحمـد حسين، الاتجاهات الوطـنية في الأدب المعاصر، وخاصة ص١٩٠-٣٨٨.

(٢) طه حسين: الشعر الجاهلي، ص٢٦، عن كتاب: تحت راية القرآن ص١٦٨.

(٣) تحت راية القرآن ص٢٢٤.

المنهج العقلي من أوهام وظنون على أساس أن المنهج الإسلامي الصحيح ينطلق من العقل والتجربة والوحي كأسس لمنهج التفكير وإنشاء المعرفة مصداقاً لقوله تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلا هُدًى وَلا كِتَابٍ مُّنِيرٍ﴾ [الحج: ٨] . فهذه هي الأسس التي تحقق الموضوعية في البحث، وسنعود إليها في موضع آخر[١] لنبين خطأ أرنولد حين عد الحقيقة العلمية والدين والشعر أشياء متغايرة[٢].

٢ـ إن الحديث عن الدين كان مرتبطاً بالحديث عن اللغة العربية الفصحى، ومن هنا كان دفاع الرافعي عن الشعر الجاهلي، وهذا ما يفهم من الكلمة: «إنه ـ أي طه حسين ـ تذرع بهذا البحث إلى إنكار أصل كبير من أصول اللغة العربية من الشعر والنثر قبل الإسلام مما يرجع إليه في فهم القرآن والحديث»[٣].

٣ـ إن الرافعي كان حريصاً على تنظيف التركة الفكرية من الإلحاد والكفر، وكان حريصاً على أن تكون المناهج الجامعية مناهج علمية إسلامية، في حين كان طه حسين ينحو منحى اللائكيين في الغرب.

٤ـ إن الرافعي كان يؤثر التجديد الذي يبنى على أسس سليمة، ويعد التقليد للغرب في كل مذاهبه تقليداً أعمى لا يستند إلى أصول علمية مما يزري بالأمة، لأنه كان يرى «في أوروبا وأمريكا أن في الغفلة ما هو مذهب، ومن الرقاعة مذهب، ومن تسفل الشهوات مذهب ومن الجنون مذهب، ومن كل شذوذ مذهب»[٤].

(١) انظر باب: (المنهج الإسلامي) من هذا البحث.

(٢) الن تيت: دراسات في النقد، ص٩٠، ترجمة عبدالرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت.

(٣) تحت راية القرآن، ص١٦٨.

(٤) نفسه ص ١٦.

٥ـ إن الرافعي ينطلق في نقـده من العقيدة الإسلامـية؛ ولذلك يتوصل إلى نتائج خطيـرة تترتب عليـها أحكام نقـدية تصل إلى التكفير أحـياناً؛ كـقوله: «عصبية طه على الإسلام تلبس ثلاثة وجوه:

أولها: عـقيدته في القـرآن، وأنه من وضع الذي جاء به، لا من وحي ولا تنزيل ولا معجزة.

وثانيها: رأيه في النبي ﷺ وأنه رجل سياسي، فلا نبوة ولا رسالة.

وثالثها: عمله في توهين أمر الأئمة من الصحابة فَمَنْ بَعْدهم، وقياسهم في الإنسانية وأهوائها وشهواتها، على قياس من نفسه وطباعه»[١].

إذن فلقد كان الصراع الفكري عنيفاً، وكان متـعدد الأسباب، فهو صراع حول المناهج، واللغة، والعقيدة، ومضامين النص الأدبي أحـياناً، كما كان حول القديم والحديث حينما تكون الحداثة شديدة التأثر بالتيارات الغربية المعادية للدين.

وقد اشتد الصراع بين طه حسين والرافعي، مما أدى بالرافعي إلى أن يستخدم المصطلحات الإسلامـية التي هي أكثر تعبيـراً عن أفكاره؛ مثل مصطلح: «الفن الإســلامي»، وكان الدافع في ذلك هو أن الآداب العـربيـة كانت كلهـا تكتب باللسان الواحد، ولكن المضامين بدأت تنحرف نحو العقائد الفاسدة.

ولعلنا حين نقرأ النص الآتي، الذي انتقد فيه مصطفى صادق الرافعي مذهباً ذَهَبَهُ طه حسين بشأن الفن القصصي عند المسلمين نتبين الأمر أكثر، قال:

«وسنأتيك الآن بمضحكة عجيبة من مضحكات دروس الجامعة المصرية؛ فقد تكلم أستاذها عن القصص عند المسلمين ليثبت أنه من أسباب الوضع في الشعر فزعم في صـفحة (٩٢): أن الأدب لم يدرس في العـصور الإسلامـية الأولى

(١) تحت راية القرآن ص ١٢٣.

لنفسه، وإنما درس من حيث هو وسيلة إلى تفسير القرآن وتأويله واستنباط الأحكام منه ومن الحديث، وكان هذا كله أدنى إلى الجد وألصق به من هذا القصص الذي كان يمضي مع الخيال، حيث أراد ويتقرب من نفس الشعب، ويمثل له أهواءه وشهواته ومثله العليا، فليس غريباً أن ينصرف عن القصص أصحاب الجد من المسلمين. قلنا: وهذا عجيب جداً من أستاذ الجامعة، فإن معناه أنه لم يشتغل بالقصص إلا أصحاب الهزل والرقاعة، ونحن نقرر أنه لم يكن يقص في أولية هذا الفن الإسلامي إلا أصحاب الجد من المسلمين، وبه عرفوا وبهم نشأ وبفصاحتهم نبغ، وهذا الحسن البصري، كان أشهر قاصٍّ في زمنه، وهو من سادات التابعين»[1].

فإذا أمعنا النظر في هذا النص، وقارنا بينه وبين وجهة النظر التي أدلى بها طه حسين في كتابه في الأدب الجاهلي بخصوص دراسة القدماء للأدب العربي، وعلاقة ذلك بالقصص ونحل الشعر؛ وجدنا الدكتور طه حسين يشير إلى أن القصة من الفن الأدبي الذي «تناول الحياة العربية والإسلامية كلها من ناحية خيالية لم يقدرها الذين درسوا تاريخ الآداب العربية قدرها، لا أكاد أستثني منهم إلا الأستاذ مصطفى صادق الرافعي»[2] ويشير كذلك إلى أن «القصص لم يتأثر بالسياسة وحدها وإنما تأثر بالدين أيضاً»[3].

فيما نجد الرافعي يركز في نقده على مسألة اتخاذ الأدب وسيلة في الدراسة لا هدفاً، وعلى مسألة انصراف العلماء وأهل الجد عن القصص لارتباطه بالخيال والأهواء والشهوات[4].

(١) تحت راية القرآن: ص ٢٤٢.

(٢) طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص١٤٨، دار المعارف بمصر، ط١٠.

(٣) نفسه ص١٥٠.

(٤) طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص١٤٩.

والحق: أن المسألـة شائكة حقـاً، وتحتـاج إلى استـقصاء تاريخـي لنصوص الأدب القصصي والأدب النقـدي، ولكن مع ذلك؛ فإن من الممكن إبداء بعض الملحوظات:

١ـ فقد يلحظ استخدام الناقـدين معاً للمصطلح الذي يبين أن النقد الحديث كان يتـحرك في ضـوء الإسلام، حـتى بالنسبـة لمن انحرفوا بـعض الانحراف كالدكتور طه حسين.

٢ـ كمـا يلحظ استخدام الرافـعي خاصة لمصطلح «الفن الإسـلامي»، الأمر الذي يبين أن الصـراع النقدي لـم يكن هامـشياً، وإنما كـان في صميـم مشكلة إسلامية الأدب.

٣ـ ويلحظ كذلك تركيـز الرافعي على استخدام «الحسن البـصري» للقصص الإسلامي في أسلوبه الدعوي استخداماً جدياً يظهر قيمة إدراكه لدور القصة في تبليغ الرسالة. ولعل إدراك الرافعـي لهذه الطريقة المعتمدة عند الحـسن البصري هي التي كشفت له كثيراً من الجوانب المتعلقة برسالة الأدب؛ فقد كتب يقول:

«إننا نقـرر له أن القـاص لا يسمى قـاصـاً عند المسلمين إلا إذا كـان يقص للتعلـيم والوعظ وللتذكيـر بالآخرة والتـزهيد في الدنيا وحـفظ الروح والخلق ونحوهمـا، وأن أساس هذا الفن كان تحـريض المؤمنين على الجهاد والتـرغيب فيما عند الله وإيثـاره على الحياة، فكان مرجع القاص في قصصه إلى الـتفسير والحديث والحكمة ومـا تناوله من أخبار الماضي، وما لا حرج عليـه في وضعه مما يراد به غرضاً من تلك الأغراض. وقد قـرروا أن الحديث الضعيف يعمل به في فضائل الأعمال فكذلك القصة الموضوعة يؤخذ بها في الوعظ دون التاريخ؛ لأنها إنما وضعت لذلك دون هذا وما نشأت أهواء الشعب في القصص إلا بعد أن تعاطاه الجـهال المقتحـمون عليه من غيـر أهله، وجعلوه من عملهم للحـياة

والعـيش، ومع هذا فأمـثال هؤلاء يعـرفهم العلمـاء من أول التاريخ ويـعدون قصصهم بدعة ويحذرون منهم كما يحذر أهل كل علم من الواغلين عليه»[1].

فإذا حللنا هذا النص النقدي الذي جاء في سـياق الرد على طه حسين بشأن المسائل المطـروحة سابقـاً، نخلص إلى عدة نتـائج يمكن أن نعدها مـعالـم أولى للتعريف بمفهوم (الفن الإسلامي) عند الرافعي، وهذه المعالم هي:

١ـ إن القاص في المنظور الثقافي الإسلامي ـ كما يراه الرافعي ـ يحدد هويته عاملان:

أـ فاعلية القصة في الجمهور، وانبثاق هذه الفاعلية عن العقيدة الإسلامية.

ب ـ انبثاق مضامين القصة عن التصور الإسلامي وفهمه للكون والحياة فهماً عميقاً وشاملاً، بحيث يستوعب عالم الغيب وعالم الشهادة معاً.

٢ـ مقصـدية الأدب وهدفيته: وذلك بأن: «يقص للتعليم والوعظ وللتـذكير بالآخرة والتزهيـد في الدنيا وحفظ الروح والخلق ونحوهمـا»، وهذه المقصدية تنسجم بعض الانسجـام مع مقاصد الشريعة الكبـرى التي يحددها الشاطبي في **الموافقات** بأنها تشمل: «حفظ الدين والنفس والنسل والمال والعقل، وقد قالوا: إنها مراعاة في كل ملة»[2]، وسنعود إلى هدفية الأدب الإسلامي ومقاصده في موضـعها من البحث، ويـكفي هنا القول: إن «التزهيـد في الدنيا» لا يمكن أن يكون من مـقاصـد الأدب الإسلامي المعـاصر؛ لأن هذا فـيه مـخالفـة للنص القرآني، الذي يجعل من الأدب الإسلامي دافعـاً للعمل الصالح، كما رأينا في آيات سورة الشعراء.

(١) الرافعي: تحت راية القرآن، ص٢٤٣.

(٢) الشاطبي إبراهيم بن موسى: الموافقات، ج٢، ص٤.

٣ـ مرجعيــة القصص الإسلامي القرآن والسنة المطهرة: «فــمرجع القاص في قصصه إلى التفسير والحديث والحكمة».

٤ـ هناك فرق كبـير بين القصص الخيالي الصــرف «الموضوع» وبين القصص الواقعي الذي يرتبط بالأحداث التاريخيــة التي تحتم على القاص نمطاً محدداً من التفكير يعطي النص المصداقية التي تحقق الإقناعَ لدى الجمهور.

٥ـ القصص الإسلامي ملتزم، وإنما دخلته: «أهواء الشعب» حديثاً فأفسدت عليه رســالته، وتعاطاه الحمــقى من الكتاب فجـعلوه للترفيه أحـياناً وللكسب والتجارة أخرى، وقد عد العلماء «قصصهم بدعة ويحذرون منهم».

ثانياً: أحمد أمين (١٨٨٦-١٩٥٤م)

إن كانت ملامح الأدب الإسلامي قد اتضــحت ـ في العصر الحديث، الذي وُسِمَ بعصر النهضة ـ بعض الوضوح علــى يد مصطفى صادق الرافعي كما رأينا؛ فإن ذلك لا يعني أنه كان وحده الناقد الذي توجه بجد نحو الأصالة. فقد كانت الرؤية الإسلامية الأكثر تطوراً ونضجاً تتألق في مقالات عددٍ غير قليل من جيل الرافعي، ولا سيما مقالات أحمد أمين التي جُمعت في كتابه **فيض الخاطر**.

وقبل أن أشــرع في بسط مفــهوم الأدب الإســلامي عند هذا الناقد النبــيه، أحب أن أشيــر إلى أن زكي مبارك قــد كتب تحت عنوان **جناية أحمــد أمين على الأدب العربي**. يقول: «أحمــد أمين: هذا الرجل ينظر إلى الأدب الواحد نظرةً عامية. فهو يقسم الأدب إلى قــسمين: أدب معدةٍ، وأدب روح، والسخرية من المعدة لا تقع مــن رجل يفكر كما يفكــر الأطفال؛ فالمعــدة التي يحتــقرها هذا الرجل العــامي هي سر الوجــود، وعن قوة المعــدة تنشأ قــوة الروح، والأدباء الكبار كانوا أصحــاب مِعَدٍ كبرى. وسر العظمة عند فـيكتور هوجو يرجع إلى

معدته العظيمة، وما ضعف الغزالي في أحكامه الأخلاقية إلا لأنه ألف كتاب الإحياء وهو ممعود»[1].

فهل هذا صحيح، أم أنه مجرد افتراء وبعد عن الموضوعية في الدرس النقدي؟

يجب أن نشير إلى أن أحمد أمين يميل إلى الدراسة القائمة على الثنائية الضدية، ولذلك نجد له عبارات وعناوين مثل: (أدب القوة وأدب الضعف ـ عاطفة صحيحة، عاطفة مريضة ـ الأدب القديم والأدب الحديث ـ أدب الروح وأدب المعدة ـ أدب مادة وأدب روح ـ روحانية الشرق ومادية الغرب).

وسيتبين لنا من خلال تتبعنا لمقالاته زيف هذه النظرة التي كتب من خلالها زكي مبارك ما كتب وجمع من خلالها حسين خريس ما جمع.

لقد تحدث أحمد أمين عن (أدب القوة وأدب الضعف) وبين أن المراد بذلك هو الجانب المضموني لا الجانب الفني، قائلاً: «ولست أعني بالضعف أو القوة ضعف الأدب أو قوته من الناحية الفنية، وإنما أعني ضعفه وقوته من الناحية الخلقية والاجتماعية، فقد يكون هذا النوع الذي أسميه ضعيفاً أو مائعاً في منتهى الرقي من الناحية الفنية، كما قد يكون الأدب القوي ليس قوياً بالمقياس الفني»[2].

فالناقد هنا يحدد المجال الذي سيحرك فيه أدواته النقدية، بحثاً عن قوة الأدب، ولكي يبين معالم وجهة النظر هذه التي تعتمد في التمييز بين الآداب قوة وضعفاً من الناحية الروحية والاجتماعية والخلقية نراه يضرب لذلك مثالاً

(١) زكي مبارك: جناية أحمد أمين على الأدب العربي، عرض ودراسة حسين خريس، ص٩٨، المكتبة العصرية، بيروت.

(٢) فيض الخاطر ١/١٦-١٧.

بالأدب العربي من مرحلة الجاهلية إلى العصر العباسي، ليصل إلى القول بأن الدارس يرى الأدب الجاهلي قوياً كجلمود صخر حطه السيل من عل، حماسة قوية وفخراً قوياً، بل وغزلاً قوياً. والأدب الإسلامي إلى آخر العهد الأموي، أدب قوي فيه عزة الفاتح وإعجاب الظافر ونشوة المنتصر، وإن كان فيه نغمات ضعف فنغمات الحزين الذي غلب على أمره، أو المحب الذي يئس في حبه، أما ما عدا هذا ففخر وإعجاب وهجاء في أعلى درجات القوة. فإذا نحن انتقلنا إلى العصر العباسي رأينا العزة العربية تأخذ في الضعف، ورأينا الانهماك في اللهو يبعث أدباً جميلاً في فنه، ضعيفاً في روحه»[1].

فالتصور الذي انطلق منه أحمد أمين هنا، لم يكن يرتكز على مبدأ أدبية الأدب، أو شعرية الشعر، من حيث هي شكل وتفنن في الصياغة، وإنما يرتكز أساساً على روح النص، التي هي ـ في نظره ـ جوهر العمل الأدبي. ولذلك أضحى «الأدب الإسلامي» ـ وهو هنا يشمل صدر الإسلام والعصر الأموي ـ أدباً قوياً، في حين كان أدب العصر العباسي «ضعيفاً في روحه» ولم يغن عنه جمال الشكل شيئاً، وهذا بطبيعة الحال لا يعني أبداً السماح بانتهاك حرمة الشكل، وإنما يعني أن الاهتمام بالشكل وحده ليس أكثر من زخرفة لفظية سرعان ما يتبين زيفها عند أهل العلم بالشعر الحق.

ومن هنا نظر أحمد أمين إلى الأدب، من حيث الهدف الذي يرمي إليه، والمقاصد التي ينشأ من أجلها، والرسالة التي يحملها، فيتبين له أن الأدب أدبان: منه ما يرضي حاسة الفن عند الإنسان فقط، وهذا لا يكون إلا ضعيفاً، ومنه ما يرضي الروح فيكتسب بذلك قوة، ومرجع ذلك إلى البنية النفسية التي ينبعث عنها أدب الأديب قبل كل شيء. من هنا يرى أنه عندما «توالت

(١) فيض الخاطر ١٧/١.

النكبات على الشرق من ظلم وجور وسوء في كل نظم الحياة الاجتماعية، فكان الأدب العربي ظلاً لهذه الحياة الاجتماعية كان أدباً ضعيفاً، إن أنت حصرته وجدته بين باك على مصائب الدهر كأبي العلاء المعري، ومادح للولاة والأمراء والأغنياء، ومستهتر يصف استهتاره وصفاً أنيقاً بديعاً في الفن لا يرضي الروح»[1].

فمن الواضح أن أحمد أمين يبحث عن النص الأدبي الذي يحقق أدبية الأدب بمستوييها؛ الشكل والمضمون، لتصبح كلمة أدب تُعنى بالتهذيب الجمالي والخلقي، ولعله لذلك يحدد مادة الأدب باعتبار طبيعة العاطفة التي ينبعث عنها صحة ومرضاً، وصلاحاً وفساداً، فيري أن «كل عاطفة من عواطف الإنسان ـ على كثرتها وتعددها ـ موضوع للأدب، وخير الأدب ما انبعث عن عاطفة صحيحة لا مريضة، فالشعر المتناهي في وصف ما يلاقي المحب من عذاب، الذي يذوب رقة وحناناً ليس في نظري مؤسساً على عاطفة صحيحة، كالذي في شعر العباس بن الأحنف وأمثاله. وهذا الشعر ـ وإن أرضى الجمهور ولذهم ـ هو في كثير من الأحيان أجوف، وهو في كثير من الأحيان نتاج عاطفة مريضة، وليس من الحق أن يبيع الإنسان عواطفه بهذه السهولة»[2].

فالعواطف كلها مادة للأدب، ولكن هناك فرق في درجة الصلاح، فهي إن كانت في الظاهر كلها استخدمت مادة للأدب، فإن «الأخلاقي يرى أن الأدب الذي يثير لذة حسية أقل رقياً من أدب يثير شعوراً أخلاقياً كالإعجاب بالبطولة واحتمال الآلام في سبيل أعمال جليلة وأرقى الأدب في نظرنا ما أحيا الضمير

(١) فيض الخاطر ١/١٨.

(٢) نفسه ١/١٩.

وزاد حياة الناس قوة»[1].

وهذه نظرة أخلاقـية إلى الأدب ولا شك، وهي نظرة تشاكل نظرة القـدماء إلى الجمال حينما رأى بعضهم أن الجمال الحسي يدركه الصبيان والبهائم، بينما الجمال الباطن يختص بإدراكه أرباب القلوب، ولا يشاركهم فيه من لا يعلم إلا ظاهراً من الحيـاة الدنيا[2]، ولكنها نظرة جـدية إلى الأدب، تمنحه موقـعه من العلوم الإنسانـية، وترتفع به عن السفـاسف والسخافـات، ليصـبح أدباً يُحيي الضمير ويزيد حياة الناس قوة.

ونتـيجة لـذلك، وبسبب اعـتمـاد هذا الناقد على أسـاس نقدي يجـعل من (الروح) أهم مرتكزاته، ألفـينا النهاية التي وصل إليهـا تنسجم تماماً مع مفـهوم الأدب الإسلامي، ولا سيما المقصدية التي جسـمها في «إحياء الضمير» ومن ثم كان نقده للأدباء الذين يستفيدون من خـبرة النقد الغربي وتجارب الأدباء الغربيين شديداً، كما كان موقفه منهم حازماً وصارماً، إذ يرى أن: «هذا النوع من الأدب أشد ضرراً بالشرقي منه للغربي؛ لأن الغربي عنده بجانب هذا الأدب الضعيف[3] أدب آخر أقـوى، فإذا بعث الأول حنانًا ورقة بعث الآخـر قوة وجلداً، فتـعادلت حيـاته وتغذت نواحي عواطفه، أمـا الشرق فليس له تراث حاضـر من أدب قوي يسند ضعفه ويحيي نفسه، وسـبب آخر هو أن الشرقي ـ على العموم ـ ذو عاطفة أحدّ، وهو لها أقل ضبطاً، فإذا نحن غـذّيناه دائماً بهذا الأدب الحاد زادت عواطفه ميوعة مع أنه أحوج ما يكون إلى ما يقوِّي عاطفته ويضبط جموحها»[4].

---

(١) فيض الخاطر.

(٢) الغزالي محمد أبو حامد: إحياء علوم الدين ٥/٢٥٩٦.

(٣) يعني بالضعف هنا ضعف الروح.

(٤) فيض الخاطر ١/ ٢٠.

وهكذا يقرر أحمد أمين أمرين أساسيين في بناء الأدب كما يتصور صلاحه لبناء حضارة ولأداء رسالة:

١ـ الحاجة إلى أدب «يحيي الضمير».

٢ـ الحاجة إلى أدب يقوي العاطفة ويضبط جموحها. ولا شك أن هذين الأمرين يستدعيان تساؤلاً هاماً، يمكن صياغته كما يلي:

ما صفات هذا الأدب؟ وما مقوماته؟

إن الإجابة التي نجدها عند أحمد أمين تتضمن اعترافاً خطيراً؛ لأنه يرى: «أن الأدب العربي بحالته التي هو عليها الآن لا يصح أن يكون غذاءً كافياً للجيل الحاضر سواء في ذلك الأدب القديم والأدب الحديث والأدبان معاً»[1]، ثم إنه إذ يصرح بهذا الكلام الخطير يحاول أن يعلل لما يقول، إذ في رأيه: «إن الأدب إنما يعد صالحاً للأمة إذا كان مظهراً تاماً شاملاً صادقاً لحياتها الاجتماعية على اختلاف أشكالها، في جدها وهزلها، في صبا أفرادها وكهولاتهم وشيخوختهم، في آلامهم وآمالهم، في حياتهم اليومية، في البيت والمصنع ودور اللهو والتمثيل، في حياتهم السياسية وحياتهم الاقتصادية، فإذا استطاع أدب الأمة أن يملأ كل هذا الفراغ عد أدباً صالحاً كافياً، وإلا لم يكفِ وحده. فلننظر في ضوء هذه النظرية إلى الأدب العربي؟ فأما الأدب العربي القديم فلا يمثل إلا أجياله، وهو صورة للحياة الاجتماعية التي نشأ فيها، وليس صورة لحياتنا... أما الأدب العربي الحديث فهو كذلك لا يكفي لغذاء الجيل الجديد، لأنه لم يملأ حياتنا، وإن شئت، فاستعرض كل شؤون الحياة تجده لم يحقق رسالته»[2].

(١) فيض الخاطر ١/١٦٣.

(٢) نفسه ١/١٦٣-١٦٥.

فالناقد هنا يحيلنا إلى: «نظرية» هي التي تحدد في نظره صورة «الأدب الصالح للأمة». وهذه النظرية تنبـثق من الفضاء الفكري الأصيل للمـجتمع، لأن «الأدب إنما يعد صالحاً للأمة إذا كان مظهراً تاماً شامـلاً صادقاً لحياتها»، فمتى كان الأدب شاملاً صادقاً لحياة الأمة؛ فإنه يكون الأدب الصالح لأن: «يحقق رسالته».

ولعل المقولات الآتيـة تحدد أكثـر معالم هذه النظريـة التي يحقق الأدب من خلالها رسالته؛ فهو يقول: «أرقى الأدب في نظرنا مـا أحيا الضمير وزاد حياة الناس قوة».

وهو يقـول: إن شعـبنا «أحـوج ما يكون إلى مـا يقـوى عاطفـته ويضـبط جموحها»، و«إن الأدب الذي ينبعث عن عاطفة إنسانية نبيلة أرقى وأسمى»[1].

فالأدب عنده يكتسب قـيمته في الإطار الثقـافي إذا نهض بهذه الرسالة التي تستوى على دعائم أربع هي:

١ـ إحياء الضمير.

٢ـ بث القوة في حياة الناس.

٣ـ تقوية العاطفة وضبطها.

٤ـ أرقى الآداب وأسماها ما انبعث عن عاطفة إنسانية نبيلة.

وحين نتأمل هذه الدعـائم نجدها ذات طبيـعة أخلاقيـة، فهي تكسب النص أدبيته من جهة تهذيب الروح لا تهـذيب الشكل، مما يسمح لنا بالقول: إن أحمد أمين كان يستهدف نظرية تجعل «الجـمال» في خدمة «الخير» و«الحق»، وكأني به يعمل دائمـاً ليخضع الجمـال للتقوى لا العكس، وهذا هو التصـور الإسلامي الصحيح كما سيتبين لنا من بعد[2].

---

(١) فيض الخاطر ١/ ١٦٣ـ٢٩٤.

(٢) انظر فصل: مفهوم الجمال من هذا البحث.

ويؤيد ما ذكرنا؛ ذهابه إلى أن «الكاتب الحق أو الفنان الحق يجب أن يسائل نفسه عن مقدار العواطف التي تثيرها كتابته أو فنه. فهناك قوم مرضى بأعصابهم، ومرضى بشهواتهم، ومرضى بحياتهم العقلية والاجتماعية، ومن الخطر أن يغذّى هؤلاء بأنواع من الأدب تزيد في هياج أعصابهم وشهواتهم، وإن كان ما يقال حقاً وصدقاً»[1].

فمعنى ذلك أن «واقعية» الموضوع ليست هي التي تحدد قيمة الأدب، إنما تحدده طبيعة ومقدار العواطف التي يستثيرها الفن، فإن كان النص الأدبي مثيراً للعواطف النبيلة بمقدار كاف لهز المشاعر فإن ذلك هو الأدب الحق والفن الجميل.

وعلى هذا الأساس يصبح «خير الكتاب من لم يعرض من مظاهر الحياة إلا لما يصح عرضه، واتجه في حياته الأدبية إلى أن يصور المثل الأعلى للحياة في صورة واقعية، وسخر قلمه ولسانه وعواطفه لخدمة القومية الإنسانية»[2]، على أن «الواقعية» التي يريدها هي التي تخضع للتقوى والحق، وتقوم على «المثل الأعلى» وتخدم إنسانية الإنسان، ويتبين ذلك من قوله: «ربما خفي هذا الرأي (الكاتب الحق) على بعض الكتاب، فتعرضوا لشرح مخازٍ اجتماعية في رواياتهم أو مقالاتهم، واحتموا بأنهم يقولون صدقاً ويصفون واقعاً»[3].

فالكاتب الحق ينبغي ألا يتخذ الواقعية قناعاً والصدق مطية، يحتمي بأحدهما، ويركب الثاني، يسوغ لنفسه خراب أخلاقية الأدب التي تمثل جوهر الأدبية، فيعمد إلى شرح المخازي الاجتماعية وإشاعتها، التي من شأنها أن تزيد

---

(١) فيض الخاطر ١/ ٢٩٥.

(٢) نفسه ١/٢٩٦.

(٣) نفسه ١/٢٩٦.

الضمير موتاً والذوق سماجة، والعقل تبلداً.

لأن هذا النوع من الأدب الفاحش «من أخطر أنواع الشعر وأقلهـا استحقاقاً لاسمه؛ لأن الشعر ـ كما يقول ورد سورث ـ: هو الحق، ينقله الشعور حياً إلى القلب. وكما يقـول رسكن: «الشعر إبراز العواطف النبـيلة عن طريق الخيال، وليس هذا مقصوراً على الشعر، فكل الأدب من هذا القبيل»[1] وقد تشع عبارة «كل الأدب من هذا القبيل» نحو تحديد خاصيتي الأدب عنده، وهما:

١ـ نبل العواطف.

٢ـ الخيال البناء.

وإذا كانَ نبل العواطف يحيل إلى التركـيز على «الحق» و«الخير»، و«الخيال» يحيل على «الجمال»؛ فمعنى ذلك أن الأدب الذي ينشده هو الذي تصدق عليه مواصفات الأدب الإسلامي، ولكي نتبين وجـهة نظره بعمق يحسن بنا أن نأخذ ـ بالتحليل ـ مقاله الذي تناول فيه: «أدب الروح وأدب المعِدة» ، إذ ميز فيه بين نوعين من الأدب: أحدهما يخدم الجانب المادي في الإنسان، أعني بحث غرائز مرتبطة بالحرص على المادة أكثر ممًا يحث غيـرها على الحركة والثورة. وثانيهما هو أدب الروح الذي يسمو بعواطف الإنســان ليحقق المثل الأعلى في سلوكه، فيـقول: «هذا مـصطلح جديد أضـعه لنوعين من الأدب يتـميـزان كل التمـيز ويخـتلفان كل الاخـتلاف، لعـل في وضعـه فائدة في تقـويم الأدب وصحـة تقديره. . . وأعـني بأدب الروح: الأدب الذي يتصل بالعـواطف السامـية عند الإنسان فيـهذبها ويرقيـها ويغذيها؛ أمـا أدب المعدة فنريد به ذلك الأدب الذي يدور حول سد الرمق وملء المعدة واستدرار المال وتحصيل القوت»[2].

(١) فيض الخاطر ١/ ٢٩٣.

(٢) نفسه ٢/ ٨٢-٨٣.

ولعل هذا التقسيم الذي طرحه هنا لا يختلف عن التقسيم الذي طرحه في مقاله السابق الذي ميز فيه بين «أدب القوة وأدب الضعف»، إذ أنه يوشك أن يضع أدب القوة مرادفاً لأدب الروح، ويضع أدب الضعف مرادفاً لأدب المعدة، لأن بحثه في المقالين يسعى نحو هدف واحد دائماً.

ولكن الجديد في هذا المقال هو الأمثلة التي يستحضرها أمام القارئ ليتبين بصورة أوضح طبيعة «النظرية» التي يريد أن يؤسس لها.

فهو إذ يذكر أن: «القرآن أدب روح لأنه يسمو بالإنسان عن عالم المادة ويأخذ بيديه إلى السماء، لينظر إلى الأرض نظرة تريه الحق حقاً والباطل باطلاً»[1]، وهو إذ يوضح أن أدب الحماسة أدب روح؛ لأنه يصهر النفس ويطهرها، وأن أدب الطبيعة أدب روح؛ لأنه شعور بالجمال مجرداً عن الرغبة، وتقدير للحسن منزهاً عن الأثرة، ومزيج من شعور بالجمال والجلال الذي يحد من كبرياء الإنسان ويقفه من هذا العالم حيث ينبغي أن يقف، إنما يعدها جميعاً من الأنواع التي تنبعث عن عواطف نبيلة وتبعث أيضاً على أعمال نبيلة، تنبع من عواطف سامية، وتدفع إلى أعمال سامية، وهي أليق ما تكون بالإنسان الراقي المهذب[2]. وهكذا نجده يضعنا من جديد أمام آية الشعراء التي تميز بين الشعراء باعتبار الإيمان والعمل الصالح، أي انبثاق العاطفة عن النبيل، وهو الإيمان وتحقيقها للعمل الصالح في سلوك الإنسان المتلقي، وكل هذه من أدب الروح.

وعلى العكس من ذلك ما يتحقق في بعض الفنون الأدبية؛ كالمدح والغزل الفاجر. ومن الغريب أن يعد ضمن هذه الزمرة «الزهد» فكل هذه تعد عنده من أدب المعدة، لأن مثل هذه تدخل في عداد «ما يثير الشهوة»؛ لأن صاحبها

(١، ٢) فيض الخاطر ٢/ ٨٢.

«يبيع ذوقه ووقته لذوق غيره، ويــقاد بأنفه لا بنفسه» وهو قليل الفائدة، مع أنه في ظاهر الأمر أدب الماديين والمتــفعين. «فإن نحن نظرنا إلى الأدب من ناحـية أنه خادم للهيئة الاجتمـاعية ووسيلة من وسائل الرقي النفسي، وأداة من أدوات الإصلاح الاجتــماعي، كان أدب المعدة من هذه النواحي صِفراً، بل هو كـمية سلبية وعبء ثقيل»[1].

وقد يمعــن في التميـيز بين نوعــي الأدب، فيذهب إلى أن الـفرق بين أدب الروح وأدب المعدة هو عيــنه الفرق بين «الدين الحق، والدين الصناعي»[2]، مما يبين أنه كان يتصور الأدب في ضوء الدين الإسلامي، وأنه كان يميز بين ما أنتج في الرقعة الجغرافية من آداب تميـيزاً ينطلق من التصور الإسلامي لرسالة الأدب وطبيعته، وإن لم يذكر الآية القرآنية التي نظرت إلى ذلك.

ولئن كان الإسلام من طبيعته أن ينظر إلى الكون نظرة يتعانق فيها المادي مع الروحي، وينظر إلى الجمال على أنه لن يتحـقق إلا بتفاعل الباطن مع الظاهر، كما سيــتبين في موضعه، فإن النقــد الإسلامي قد لا يقبل بسهولة هذا التــمييز الذي قــام به أحمــد أمين بهذه الصــرامة، التي تفــرق بين المادة والروح، على أســاس أن الأدب الإسلامي«هو الفن الذي يهـيِّئ اللقــاء الكامل بين «الجمــال» و«الحق»[3]، وعليه فقد يعجبنا جداً تبشير أحمد أمين بمستقبل الأدب الإسلامي، وإن كنا لا نوافقــه على هذا التمــييز الصــارم الذي نحسب أنه لا يحـقق معنى إسلاميــة الأدب ومغزاه ومفهــومه بدقة. فهــو حين يقول: «إن الشرق الآن في حاجة إلى كـثير جداً من أدب الروح، وقليل جداً مــن أدب المعدة، فإنه مكبل

(١) فيض الخاطر ٢/ ٨٢.

(٢) نفسه ٢/ ٨٣.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص٦، دار القلم، القاهرة.

بأغلال سياسية تحتاج إلى أدب ينشد الإصلاح حتى يخلص منها، ومصاب بانحلال يحتاج إلى أدب يشعل النار تحته حتى يعقد، وفقير في اللذائذ العقلية، فلا بد له من أدب راق يغذيه، وثروة أدبية عقلية تغنيه. لقد عاش طويلاً على أدب المعدة، فكان نتيجة ما ترى، فليعش من الآن على أدب الروح حتى تكون نتيجة ما نأمل»[1].

هذا نداء وتبشير بمستقبل جديد للأدب العربي، كان قد نادى به وبشر بمستقبله المشرق الناقد أحمد أمين، ولعل من أوضح صوره «القرآن الكريم»، ولكن من الأمثلة التي يراها تصور الأدب الذي يحقق حلمه «أدب الابتهالات» وهو الأدب الذي «استمد روحانيته وقوته من موقف المبتهل، حيث يتحرر من شؤون الحياة الدنيا وأعراضها ومشاكلها ومشاغلها، ويتفرغ إلى ربه ويناجيه، ويسمو عن المادة وحقارتها، فكان بذلك أدب روح لا أدب مادة»[2]، وقد تجلى هذا الأدب ـ في رأيه ـ في ابتهالات الرسول ﷺ وبعض ابتهالات أبي حيان التوحيدي، التي وصفها بأنها «في الغاية من الجودة والحسن والقوة» و: «هي كما ترى تتدفق قوة وتفيض روحانية، وتسمو معنًى إلى رصانة بلاغية، وموسيقى دينية»[3].

ومن الأمثلة التي يسوقها لأبي حيان التوحيدي: «اللهم إليك نشكو قسوة قلوبنا، وغل صدورنا، وفتنة أنفسنا، وطموح أبصارنا، ورقة ألسنتنا، وسخف أحلامنا، وسوء أعمالنا، وفحش لجاجنا، وقبح دعوانا . . . اللهم فارحمنا وارأف بنا، واقبل الميسور منا؛ فإننا أهل عقوبة وأنت أهل مغفرة، وأنت بما

(١) فيض الخاطر ٢/٨٨

(٢) نفسه ٤/٢٤٦.

(٣) نفسه ٤/٢٥٢.

وصفت به نفسك أحق منا بما وسمنا به أنفسنا، ومن قبل ذلك وبعده، فأطب عيشنا بنعمتك، وأرح أرواحنا من كد الأمل في خلقك، وخذ بأزمتنا إلى بابك، وأذقنا حلاوة قربك، واكشف عن سرائرنا بحبك، ووكل بنا الحفظة، وارزقنا اليقظة حتى لا نقترف سيئة ولا نفارق حسنة، إنك قائم على كل نفس بما اكتسبت، وأنت بما نخفي وما نعلن خبير بصير»[1].

إن هذا النص مثال لأدب الابتهالات الذي يرى أن ساحة الإسلام قد عرفته منذ فجر الإسلام على لسان محمد ﷺ، فكان يعيش جنباً إلى جنب مع الأدب المادي. ولكن مؤرخي الأدب أهملوا الأدب الابتهالي، فلم يدرسوه ولم يهتموا به كاهتمامهم بالأدب المادي. ولذا؛ نجده يعاتبهم على هذا التقصير، إذ أن هذه الآداب الروحانية «لو عني بها مؤرخو الأدب كما عنوا بالأدب المادي من الغزل والمديح والفخر والهجاء لظهر الأدب العربي بصورته الكاملة من مادة وشهوة وروح»[2].

ولعل أحمد أمين يعد الأدب الصوفي جنساً من الأدب الروحي، ولكنه في رأيه جنس يتميز بعمق الدلالة لما يحتويه من رمزية تحمل خلفها ثقافة عميقة ليس من اليسر فهمها؛ لأن «المصطلحات الصوفية لا ترجع إلى العقل، وإنما ترجع إلى الذوق. ولهذا لا يفهمها أحد بعقله فهماً صحيحاً، وإنما يفهمها من تذوقها في المقام الذي يقف فيه المتصوف»[3]، ومعنى ذلك أن هذا النوع من الأدب الروحي لا يفهم بالمدارسة بقدر ما يفهم بالمعايشة للتجربة نفسها وعلى المقام نفسه الذي ينبثق عنه النص الأدبي التصوفي، كما أن معناه ـ من جهة

(١) فيض الخاطر ٤/٢٤٩.

(٢) نفسه ٤/٢٥٢.

(٣) نفسه ٣/٢٥١.

أخرى ـ أن الأدب الروحي ـ في بعض مستوياته العميقة ـ لا تحل إشكالياته عن طريق العقل الواعي وحسب، وإنما لابد من الذوق المجرب، لأن الأمر في النهاية مرده إلى التقوى وإلى «الإيمان الذي يضيء».

وقد يرى الناقد أحمد أمين في «الإيمان» المخرج من المأزق الذي وقع فيه الأدب المادي، إذ أصبح الأدب في غياب الإيمان «يسير سيرة البندول أحياناً إلى اليمين وأحياناً إلى اليسار كالحياة، فقد أعقب الحرب العالمية الأولى نوع من اليأس وخيبة الأمل، وشك في القيم وامتهان لها، وسخرية عابثة لا تؤمن بشيء» [1]، ونتيجة لذلك تخلخلت قيم الأدب وأهملت القيم الخلقية فيه، وشاعت نزعة الاهتمام بالفن للفن، وبذلك ماتت رسالة الأدب الاجتماعية التي حملها له الإسلام.

على أن الحرب العالمية الثانية جاءت كما لو أنها تريد أن تعيد للإنسان توازنه: «ومن المظاهر التي نلحظها بعد الحرب العالمية الثانية الميل إلى الإيمان، ويظهر أن هذا هو طابع الكتب المستقبلية، بدليل ما نلاحظ من أن الكتب الدينية قد زادت انتشاراً وزاد كسادها، وسبب ذلك قسوة الحرب، والحاجة إلى ركن ركين يعتمد عليه الناس، وتبع ذلك تحطيم النفاق والرياء والاحتيال وتصوير العواطف الواقعية تصويراً جزئياً صادقاً لا لبس فيه ولا غموض. ومن المظاهر التي نتوقع أن تسود: قلة التفات الأدباء إلى أنفسهم، وكثرة التفاتهم إلى مجتمعهم، والإعراض عن النظرية التي كانت سائدة، وهي أن الفن للفن، وأن الأديب ينبغي أن يكون حراً طليقاً لا يقيده شيء، وكان يسود الأدباء والفنانين نزعة بوهيمية، يطلقون معها العنان لشهواتهم وغرائزهم، وإلا ما كانوا فنانين، وحل

(١) فيض الخاطر ٧/ ٦٣.

محلها نظرية: الأدب في خدمة المجتمع»[1].

فالناقد في هذا النص يبشر بمستقبل جديد للأدب؛ يتخلى عن نظرية الفن للفن، والبوهيمية التي لا تحرك في الإنسان إلا الشهوات والغرائز، ومسألة: «الحرية المطلقة التي لا يقيدها شيء» ويتجه نحو نظرية: الأدب الرسالي.

وهنا يجب أن نتساءل من جديد: ما هي الرسالة التي يرشح لها هذا الأدب؟ وما المنظور الحضاري الذي تخدمه أو تسعى لتحقيقه؟

إن أحمد أمين يذهب إلى أن مستقبل الأدب إيماني، ورسالته واضحة تجمع بين الإصلاح الاجتماعي والإصلاح العقائدي، فيقول: «أما في المستقبل، فسيشعر الأديب بأنه مسؤول عن الحياة الاجتماعية التي يعيش فيها، ينادي برفع الظلم، ويأسف لسوء الحال، ويحارب الشكاك الذين لا يؤمنون بشيء، فلا يؤمنون بالله ولا بالوطن ولا بأي شيء»[2].

هذا الكلام ـ فضلاً عن تذكيرنا برسالة الشعر كما ترسمها آية الشعراء، من حيث الضوابط والرسالة في حالتي التوعية والدفاع عن القيم والمبادئ ـ فإنه يرسم معالم الأدب الإسلامي، كما سيتجلى عند المنظرين من بعد، على أن هذا الناقد لم يستخدم مصطلح «الأدب الإسلامي إلى الآن، واكتفى باستخدام مصطلحات مثل: الأدب الروحي ـ أدب القوة في مقابل: الأدب المادي ـ أدب المعدة.

ولكن الجديد هنا هو هذا التركيز على: «الإيمان بالله» و«القيم الخلقية» و«الوطن» و«المجتمع» و«كرامة الإنسان» ومن ثم كان الرفض لأدب «الشكاك الذين لا يؤمنون بشيء».

ولعل في قراءة هذا النص ما يوضح ذلك: «الأدب في السنوات القريبة

(١) فيض الخاطر ٧/ ٦٤.

(٢) نفسه ٧/ ٦٤.

سيهـدف إلى تقويم النفس الإنسانية تقويماً كـبيراً ويعيد إليهـا مكانتها؛ وبذلك ينتـهي امتـهان الأدب لكرامـة الإنسـان، سواء الانهـماك في الملذات أو عـدم الاعتـداد بالنفس البشـرية أو الخنوع لأولي القوة. لئن كـان الأديب في السنين الأخيرة الماضية يـائساً محطماً لقيم الإنسانية، فإن الأديب في المسـتقبل القريب سيكون أكثر أملاً، وأكثر تقويماً للإنسانية»[1].

ثم إن هذا الناقد ما فتئ يقدم نماذج من تاريخ الأدب العربي ـ قديمة وحديثة ـ ظلت بعيـدة عن مفـهوم (أدب الروح)، ويعدها نماذج لم تـعن برسالة الأدب الحقة، إذ «عكفوا على شهواتهم وغنوا لأنفسهم وقبعوا في كسر بيتهم»، ونسوا أن «الأديب مسؤول عن مجـتمعه أكثر من مسـؤولية الحاكم؛ لأن الأديب أقدر على الاتصال بنفس الشعب وأقدر على تحـريك مشاعره»[2]؛ وذلك لأن كثيراً من أدبائنا لو استعـرضنا أدبهم لوجدناه خالياً من الشعـور بالمسؤولية. ومن هنا كـان التـسـاؤل: «هل تحـمل أبو نواس وهو الغـارق في شـهـواته، وأبو تمام والبحتري وهما يشعـران أكثر ما يكون للملوك والأمراء، أو المتنبي وهو يجري وراء مال أو ضيعة، أو ابن سكرة والحجاج وهما ماجنان، لا تهمهما إلا النكتة يضحكان بها الناس، أو الشيخ علي الليثي والسيد علي أبو النصر وهما يسيران في فلك الخديو إسـماعيل حيـثما سار أو غـيرهم؟؟ لقد انقضى ذلك الـعهد، . . . لأن قيم الأشياء انقلبت على مر الزمان رأساً على عقب»[3].

فالناقـد ـ كما هو واضح ـ يبـحث عن الأدب الرسالي، ومن ثم كـان نقده للأدب القديم والحـديث مبنياً على قـيم الرسالة في مـستواها الخلقي أكـثر من

(١) فيض الخاطر ٧/ ٦٤.

(٢) نفسه ٧/ ٦٥.

(٣) نفسه.

مستــواها الجمالي. وهو يرى أن هذه الوجـهة النقدية ضرورة حـتمية تفـرضها التغيرات التي حدثت في «قيم الأشياء» وعلى هذا الأساس كان يرى أن التاريخ سيقدر «الأدباء تقـديراً آخر غير التقدير الماضي، لقد كان التـقدير الماضي مبنياً على فخامة أسلوب، وجمال تعبيـر وقدرة على البديع، أما في المستقبل فيكون تقدير الأدب: مـاذا صنع لأمته، وكـيف هداها إلى الخيـر، وإلى أي حد رفع صوته ضد الظلم والفساد، ومؤيداً للعدل والصلاح؟»[١].

وقد عمد هو نفـسه إلى التقدير من هذه الزواية، فأبدى إعجـابه الكبير أمام قصة **مملكة العميان** للأديب (هـ. ج. ولز)، ولكن لاحظ أن الكاتب ـ مع ذلك ـ أغفل الجانب الروحي في نزعـته الإصلاحية، فقال: «لقـد رمز (ولز) بهذا إلى ضيق نظر القادة السياسيين والاقتـصاديين والاجتماعيين، وجمودهم على الآراء العتيقة البالية، ووقوفهم على ما ورثوه من تقاليد من قبلهم، وعدم إصغائهم إلى صوت الكبار المصلحين الذين يدعـون إلى بناء عالم جديد أساسه التـفكير الحر وسعة النظر. ولكن قـصته كذلك تصح مثـلاً لمن يريد أن يخضع كل شيء في هذا العالم للمادة وقوانينها وعلـومها، وينكر الروح والله والدين والإيمان، فهو لا يريد أن يعتقد في شيءٍ إلا مـا يعتقده سكان هذا الوادي، ولا يؤمن بما يرى هذا الضيف بعـينيه، وهو يسمع ويرى، ولكن قلبـه لا يرى، وروحه لا ترى، ثم هو يزعم أن ما يشعر به المؤمنون ليس إلا ضرباً من الخيال والوهم»[٢].

فهـذا النموذج يكشف بوضـوح عن «النظرية النقدية» التي كـان يعمل على التأسيس لهـا، وهي بصفة مجملة تلك النظرية التـي دعيت بعد ذلك بـ«نظرية الأدب الإسلامي» لا سيما ونحن نجد الناقد يرى أن «في الإنسان عنصراً روحياً

(١) فيض الخاطر..

(٢) نفسه ٦/٥

بجانب عنصره النباتي والحيواني والعقلي، أحسه الإنسان منذ وجد، وكما أن عنصر العقل فيه مظهره العلم، فعنصر الروح فيه مظهره الدين»[1].

ويرى أن العلم وحده ـ ونحن في عصر العلم ـ لا يستطيع أن يجيب عن كثير من المسائل؛ مما أدى إلى وجود فراغ رهيب في حياة الإنسان المعاصر لا يملؤه إلا الإيمان. فيقول: «ولما فرغ العلماء لعلمهم وبحثوا واكتشفوا القوانين، وآمنوا بالعلم كل الإيمان ظل كثير منهم يشعرون بفراغ في أنفسهم، وهذا الفراغ لا يملؤه إلا الإيمان بقوة فوق المادة وروح تسيطر عليها وتبعث فيها الحياة والروح، وهم بهذا الإيمان يشعرون بقوة عظيمة لاتساع أنفسهم واندماجها في العالم أجمع، وهم والعالم مشمولون بروح عليا تسيرهم»[2].

على أن ذلك لا يعني أبداً الانتقاص من قيمة العلم ـ عند هذا الناقد ـ وإنما يعني الدعوة الصريحة إلى منهج نقدي جديد: يجمع بين المقياس العلمي والمقياس الديني الصحيح؛ لأنه إذا «جنى على الحياة الروحية كثرة ما أحاط بها من تخريف وتمويه»، فلا يعني ذلك أبداً أن الدين كذلك؛ لأن «الإنسان بتنميته جانبه الروحي، يستطيع أن يدرك من الحق ما لا يدركه العلم، وأن يقوي نفسه بما لا يقويها العلم، ومن الخطأ الاستناد على العلم وحده دون الروح»[3].

وبهذا ندخل إلى التصور الإسلامي الصحيح مع هذا الناقد، ذلك التصور الذي يؤمن بتعانق عالم الغيب مع عالم الشهادة، ويُعَدُّ الانتقاص من أحدهما مرضاً في التصور وسوء فهم لطبيعة الكون، ومن ثم يرفض الأدب الذي ينزع منزعاً مادياً صرفاً، كما يرفض الأدب الذي ينزع منزعاً روحياً صرفاً كما الحال

(١) فيض الخاطر ٥/ ٢.

(٢) نفسه ٥/ ٣

(٣) نفسه ٥/ ٤.

عند بعض المتصوفـة، فيقول: «الروحانيـة في المشرق بولغ فيهـا كما بولغ في مادية الغرب، فاعتراها كثيـر من الخرافات والأوهام من تدجيل وتخريف واعتقاد شديد في الأرواح وغير ذلك من مظاهر الأوهام، ويظهر ذلك أكثر ما يظهر في الناحية التي تشيع فيها الروحانية والتصوف، فكم مُنِيَ التصوف بالدجالين، لأن التصــوف مبني على الذوق، لا على العلم والعــقل كالفلسـفة، وإذا بني على الذوق أمكن فيه الادعاءات الكاذبة والأقوال الفاســدة، ومن النتائج السيئة لهذه الروحانية المفـرطة الكسل والقعود عن العمل والضعف، وعدم الأخــذ بأسباب القوة، مما جـعل حياتهم في عـزلة يعيش أكثـرهم عالة على الناس، والحق أن هناك روحانية صادقة تدعو إلى العمل لا إلى الكسل وتؤمن بالقدر بقدر»[1].

وليس الإيمان بالقدر، ولا الإيمان بقيمة العلم وحدهما العاملين اللذين ينبني عليهما التصور الذي ينبثق عنه نقــد أحمد أمين في تقديره لقيمة النص الأدبي، وإنما ـ كمـا ذكرت ـ يوجد عامل تداخل وتقـاطع عالم الغيب جـملةً معَ عالم الشهادة، إذ يرى أن «من مزايا الدين توسيــع النفس، وهو ما عبر عنه الإسلام بانشـراح الصدر . . . فالمؤمن يـشعر شـعوراً عـميقـاً بأن قوة تؤيده وتكـتسح الصعــاب أمامه، وهو يشـعر بانهدام الســدود والحدود في طريقه، وهو يشــعر بانهدام الزمـان والمكان يضمه عـالم الغيب إلى عالم الشــهادة، واتصال الحـياة الأخرى بالحـياة الأولى، فــهو واسع الرجـاء لا يعوق نظره عائق يــنجذب إلى عالم علوي، فيه السعــادة وفيه الرضا وفيه الطمأنينة. الدين الحق يغـير النفسية فينقلها من عالم ضـيق محدود إلى فسيح غير محــدود، كالذي حدث في عباد الأصنام في الجاهلية لما انتقلوا إلى الإسلام»[2].

(١) فيض الخاطر ١٨/٥-١٩.

(٢) نفسه ٢٣/٥.

والواقع أن الإيمان بالقـدر في حده الإسلامـي، والإيمان بتداخل الغـيبي مع الحسي، والإيمان بقيـمة العلم هي من الركائز الأساسية الـتي ينبني عليها المنهج الإسلامي الصحيح، ومن ثم أمكن أن نعد النقـد الذي يصدر عن الناقد أحمد أمين من صميم النقـد الإسلامي. ولعلنا حين نرى تعريفه للفن يتبين صـحة ما ذهبنا إليه.

قال: «والفن من أدب وموسيقى وتصوير أسـاسه الفهم العاطفي، والشعور بما خفـي وراء المظاهر، والوصول إلى قلب الأشـياء ومـزجها بعـواطف الفنان ومشـاعره ومـزاجه وإبـرازها في شكل متناغم، والاسـتمـداد من قوة الخـالق سيخلق صوراً وألواناً يلهم بها العواطف النبل والسمو، فإن هو لم يمس الباطن واكتفى بالسطح أو اقتصر على استـخراج السخرية والهزء، لم يؤد رسالته وعد من توافه الأشياء، وإن هو اكتفى بـاستدرار المال من الأمراء والأغنياء، أو كان وسيلـة لإثارة المشاعر الجـنسية، كـان سلعة تجـارية وضيـعة لا سـمواً روحـياً رفيعاً»[1].

أليس ينم هذا الفـهم للفن ورسـالته في الحـيـاة عن تصور إسـلامي سليم للأدب؟

إنك تحس بهذا الناقد كـما لو أنه يصوغ نظرية في الفن تسعى جاهدة لتـعبر عن هذا التضـافر المتين بين المفهوم والمنطوق، أو بين الشكل والمـضمون، وبين الظاهر والباطن، والحسي والروحي، وعالم الغيب وعالم الشهادة، وبهذا يتسع أفق الأديب، ويكتمل تصـوره للكون والحياة بسـر الإيمان الذي يضيء له سبل المعرفة، ويرشده أبداً نحو السمو والنبل والفضيلة.

(١) فيض الخاطر ٥/ ١٢-١٣.

بهذا كله نستطيع أن نعد أحمد أمين ممن نظر مبكراً إلى الفن الإسلامي، وإن لم يستخدم المصطلح المتداول اليوم بين النقاد الإسلاميين المعاصرين، على أن مصطلح «الأدب الروحي» الذي وظفه في مقابل مصطلح «الأدب المادي» أو «أدب المعدة» كان كافياً ليدل على عمق النظرية التي كان يدعو إليها. غير أن بعض النقاد والمفكرين لم يفهموا عنه ما يستهدفه، فوصفوه ظلماً بأنه قد جنى على الأدب العربي[1].

نعم قد يكون أحمد أمين مغالياً حين يعمم أحكامه النقدية في «الغزل» أو في «الزهد» أو في «المديح» فيعدها كلها من أدب المعدة؛ لأنها تدخل في عداد ما يثير الشهوة. وما لا يقدم للمجتمع منفعة[2]، وفي هذا نوافق زكي مبارك في نقده له[3]، ولكن تبقى إشارة أحمد أمين إلى الفرق بين الأدب الروحي والأدب المادي في غاية الأهمية، بل وقاعدة متينة للتنظير للأدب الإسلامي المنشود.

بين أحمد أمين والعقاد

ويبدو لي أن أحمد أمين والعقاد كانا متقاربين في النظرة إلى الأدب ورسالته. فلقد كان العقاد يرى أن: «الأستاذ مطران قد كان في حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد، ولم يكن محتاجاً إلى جهد لاتباع مناهج الآداب الحديثة، لأنه درج على الدراسة الأوروبية، ولم يفرض عليه الماضي الموروث أن يتشيع تشيع العقيدة لبقايا الآداب العربية أو بقايا الآداب الإسلامية. فعناؤه حين يمضي في طريق التجديد عشر خطوات دون العناء الذي يلقاه في الخطوة الواحدة رجل مثل حافظ إبراهيم، وقوة الطبع في تجاوز هذه الخطوة الواحدة، أظهر من

(١) انظر زكي مبارك: جناية أحمد أمين على الأدب العربي.

(٢) فيض الخاطر ٢/ ٨٤.

(٣) زكي مبارك: جناية أحمد أمين على الأدب العربي، ص١٠٥-١٠٦.

قوة الطبع في تلك الخطوات العشر... لأن الفرق بينهما كالفرق بين من يسبح في وجه التيار ومن يسبح مع التيار»[1].

وهذا كلام يعني أن حافظ إبراهيم شاعر يحرك أدواته وفكره وعاطفته في فضاء فكري ينسجم مع «العقيدة الإسلامية» و«الآداب الإسلامية» والتراث الأدبي العربي. لذلك صعب عليه أن يتغير ويتجدد بسرعة، لأن التجديد في طرح ذلك الوقت، كان يقتضي مجاراة الآداب الأوروبية، التي كانت لهم بمثابة المثل الأعلى، أي يقتضي الخروج من الفضاء الثقافي الطبيعي، كما يعني ذلك أن خليل مطران بسبب «أنه درج على الدراسة الأوروبية» كان منسجماً مع روح آدابها وفضائها الثقافي، مما جعل أنه «لم يكن محتاجاً إلى جهد لاتباع مناهج الآداب الحديثة»، وكأن ماضي الأدب العربي، من حيث هو إسلامي، لم يكن يمس خليل مطران إلا مساً يسيراً، وبالجملة فقد كان «الفرق بينهما كالفرق بين من يسبح في وجه التيار ومن يسبح مع التيار».

ويعني كذلك أن العقاد كان يدرك الفرق بين أديبين في لغة واحدة، أحدهما يتشيع عقيدة لبقايا «الآداب الإسلامية»، وثانيهما يتشيع للآداب الأوروبية؛ لأن روحه أقرب إلى روحهم وإن اختلف لسانه عن لسانهم، وهكذا يصبح العقاد ممن يلمسون فكرة إسلامية الأدب وإن لم يخصص لها حدثاً واضحاً؛ لأن النزعة القومية كانت يومئذ أقوى سطوة على نفسه وإن كانت القومية عنده توشك أن تفقد ضوابطها حين يقول: «فما كان المطلوب من القومية أن يسجل الشاعر أسماء البلاد ومعالمها وعنواناتها، وإنما المطلوب أن يكون إنساناً يشعر بقومه وبالناس وبالدنيا وبالأرض والسماء»[1].

(١) عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص١٧٠، المكتبة العصرية، بيروت.

(٢) نفسه ص١٦٦.

ثم إن هناك جانباً آخر أثاره العقاد بوضوح بين ثورته على الأدب الإلحادي، وهو موقف مدرسة الشعراء المصـريين في الجيل الحديث من الاتجاه الاشتراكي، فقد قال: «وأما الفكرة الـثانية التي قاومتها مدرسة الشـعراء المصريين في الجيل الحديث؛ فهي الفكرة الاشتراكية العقيمة التي تحرم على الأديب أن يكتب حرفاً لا ينتهي إلى (لقـمة الخبـز) أو إلى تسجيل حرب الـطبقات ونظم الاجتـماع. وليس أدل على عقم هذه الفكرة من الروسيا التي استولى عليها الشيوعيون منذ ثماني عشرة سنة ونبت فيهـا على أيديهم جيل كامل يعد بالملايين ويتراوح بين العشرين والأربعين ولم ينبغ فيهم حتى الساعـة شاعر أو فيلسوف أو مصور أو أديب من طراز رفـيع. وهكذا تجمـد القرائح بين أناس يحـسبون كل مـلاحظة وكل شعور عبـثاً من عبث البطالة والفراغ، ما لم يكن منتهـياً إلى الخبز أو إلى (الاقتصاد) في عمومه»[1].

وبهذه الفكرة يلتـقي مع أحمد أمين؛ إذ كلاهما يثـور على الأدب الماركسي لاهتمامه بالمادة وحدها، على أن العقاد يخالفه في فهم رسالة «المدح»؛ إذ يرى أن «شعر المدح من أفضل المقاييس لقياس حال الأمة والشاعر والأديب في وقت واحد»[2]. في حين كان أحمد أمين يعد المديح من «الأدب المادي».

وعلى الجملة ـ فـمع ما بينهمـا من اختلاف في وجـهات النظر ـ فقـد كانا يمهدان لوجود نظرية الأدب الإسلامي. إذ كلاهما يمقت الأدب المادي، ويبحث عن الأدب الإنسـاني، الأدب الذي يحمل رسـالة تسـمو بالإنسـان عن الرذيلة لترفعه نحو الفضيلة، التي كانت شرعة الأديان السماوية كلها.

(١) شعراء مصر، ص١٦٦ـ ١٦٧.

(٢) نفسه ص ١٧.

٣ـ على المستوى التطبيقي (الزيات)

أحمد حسن الزيات أديب وناقد، يستلفتنا عنده ـ في مجال مسيرة الأدب الإسلامي ونقده ـ المقاربة النقدية التي قام بها إزاء شعر إسلامي كتب في غير اللغة العربية ثم ترجم وهو شعر الشاعر الهندي محمد إقبال، فقد كتب تحت عنوان «محمد إقبال، تحية لشاعر السلام في يوم ذكراه» مقالاً نقدياً عرف به تعريفاً حسناً بالنسبة لذلك الوقت على الأقل. وقد عده ـ وهو كذلك فعلاً ـ الشاعر الذي «توارى بالمغيب كما تتوارى الشمس بالحجاب، بعد أن قبس العالم الإسلامي حرارة ستجدد له الحياة، ونوراً سيضيء له الطريق»[1].

وقد كان أكثر ما شد الانتباه واستولى على القلب من هذا الشاعر إنما هو الجانب الفكري في شعر محمد إقبال من جهة العمق ومن جهة الصفاء الإسلامي، لذلك كان يقول فيه: «وما كان إقبال إلا بضعة من طبيعة الهند المؤمنة، نفخ فيها الإسلام من روحه، فخلصت خلوص الحق، وسطعت سطوع الهدى، وصفت صفاء الفطرة، ثم تبلورت فيها برهمية الهند الموروثة، ومحمدية العرب المكسوبة، فكان منهما فلسفة شعرية فريدة، لا هي عدمية مترددة شاكية كفلسفة أبي العلاء، ولا هي وجودية ملحدة قاسية كفلسفة نتشه، وإنما هي الإسلامية الموحدة المؤلفة السمحة كما أوحاها الله بروحيتها النابعة من القلب الشاعر بآلام الأرض، وماديتها الصادرة من العقل المتصل بإلهام السماء»[2].

ولعل أكبر فكرة تبرز في هذا النص إنما هي هذه الميزة الفريدة التي يتميز بها الدين الإسلامي دون غيره وهي «الإسلامية الموحدة»، التي تجمع وتؤلف بين «الروحية النابعة من القلب، والمادية الصادرة من العقل». هذه الميزة التي تجعل

(١) أحمد حسن الزيات: وحي الرسالة، م٤، ص ٣٤٥.

(٢) نفسه ٤/ ٣٤٥.

للفكر الإسلامي خـصوصيـته في بناء النهضـة، وفي إقامة المشروع الحـضاري السليم الذي لا يمكن أن ينبني إلا بالجمع بينهما فنحن ـ كما يقول ـ «لا نستطيع ـ إذن ـ أن نفصل بين نهضتنا والأدب، ولا بين حضارتنا والدين اتعاظاً بالفشل المروع الذي نكبت به الحضارة الغربية، وإيماناً بأن لنا نحن العرب رسالة روحية اصطفانا الله لأدائـها جيلاً بـعد جيل، ليـبقى الاتصال بين السـماء والأرض، ويدوم المدد بين الله والإنسان»[1].

فلسفة إقبال التي بهـرت أحمد حسن الزيات هي «خلوص الحق» الذي يضع الأشياء فـي مواضعها، لا يـركن إلى المادة ويهمل الروح؛ لأن «المادة هي علة الشقاء للإنسان الحـديث، أصيبت بها المدنية الأوربية حيث وقـعت الجفوة بينها وبين الدين، وانقطعت الصلة بينـها وبين القلب فتـباعـدت القربى، وتشـعبت الحاجات وتنافست الأطماع وتكاشفت الأحقاد واضطرب الناس في سبيل الكدح، وألهبتهم حوافز النهم حتى عجزوا بخلقتـهم وطبيعتهم عن مسايرة الحضارة الخالية من الروح والضمير»[2]، كما لا يهمل المادة فيكون عالة على المجـتمع وعبئاً ثقيلاً على الأرض، وإنما يكون وسطاً «سنظل مؤمـنين مصدقين بما قال الله تعـالى فينا: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُـمْ أُمَّـةً وَسَطًا لِّتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيـدًا﴾ [البقرة: ١٤٣]، وسنعتـقد دائماً أن روح العروبة هو الأدبُ وَحَّـدَها بعد شتات في القرن السادس، ثم أحياها بعد ممات في القرن العشرين»[3].

إن أحمد حسن الزيات ـ بهذا الفهم لحقيقة التصور الإسلامي ـ كان يرى أن الشاعر محمد إقبال من خير الشعراء الذين هضموا الفكر الإسلامي وعبروا عنه

(١) وحي الرسالة ٤/ ٢٦١.

(٢) نفسه ٤/ ٢٦٠.

(٣) نفسه ٤/ ٢٦١.

في تجاربهم الشعرية كأحسن ما يكون التعبير، يقول: «فهم إقبال الإسلام على حقيقته التي أنزلها الله، وعلى رسالته التي بلغها الرسول، وعلى سياسته التي نفذها الصحابة، فهمه على أن عمارة الدارين بالعمل الصالح[1] وسعادة الحياتين بالإيمان الحق، وقوة المشرقين بالوحدة الشاملة فدعا إلى استقلال الذات في الفرد عن طريق الإيمان والعبادة في ديوانه **أسرار خودي** وإلى يقظة الوعي الإسلامي في المجتمع عن طريق الثورة والجهاد في كتابه **باك دار** أو **صلصلة الناقوس**، وإلى توثيق الأخوة الإسلامية في الشرق عن طريق التوحيد والتعاون في ديوانه **بيام مشرق** أو **رسالة الشرق**»[2].

إذا كان لب الإسلام هو «التوحيد»، فإن الأشعة التي تنبثق عن هذا اللب هي «الإيمان الحق» و«عمران الأرض»، فالإيمان والعمل الصالح هما قوام هذا الدين الإسلامي، وهما رسالة الإنسان في هذه المعمورة مصداقاً لقوله تعالى: ﴿وَمَنْ أَحْسَنُ قَوْلاً مِّمَّن دَعَا إِلَى اللَّهِ وَعَمِلَ صَالِحًا وَقَالَ إِنَّنِي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾ [فصلت: ٣٣]، ولذلك كان تركيز أحمد حسن الزيات على هذا الجانب من فلسفة إقبال الشعرية الذي أمعن فكره في هذا الدين، «وفهمه على أنه عمارة الدارين بالعمل الصالح، وسعادة الحياتين بالإيمان الحق».

وليس من شك أن شاعراً كهذا يحمل رسالة الإسلام في لغة العجم مما يزيد الأمر غرابة، إذ أن أهل اللغة العربية أنفسهم ـ وهم الذين يتلون القرآن كما أنزل ـ لم يستطيعوا أن يرتقوا إلى هذا المستوى من النضج حتى وصف شعرهم بالليونة حين دخل الحق، ألم يكن الأصمعي قد قال في شعر حسان بن ثابت: «الشعر نكد بابه الشر فإذا دخل في الخير ضعف، هذا حسان بن ثابت فحل

(١) انظر مفهوم العمل الصالح في فصل: مفهوم التصور الإسلامي.

(٢) وحي الرسالة ٤/ ٣٤٥.

من فحـول الجاهلية فلما جـاء الإسلام سقط شعـره. وقال مرة أخرى: شـعر حسان في الجاهلية من أجود الشعر، فقطع متنه في الإسلام لحال النبي ﷺ»[1].

الواقع أن الأمر ليس كمـا يرى الأصمعي، وإنما هو كما يرى أحـمد حسن الزيات، حين قـال: «فإذا كان حـسان شـاعر الرسول فـإن إقبـالاً كان شـاعر الرسالة، وإذا كان لحـسان من ينازعه شرف الدفاع عن مـحمد ﷺ، فلم يكن لإقبـال من ينازعه شـرف الدفاع عن المحمـدية، وشتان بين مـن يمجد الداعي الأكبر عن عصبية، ومن يمجد الدعوة الكبرى عن عقيدة»[2].

ومعنى ذلك: أن حسـاناً لم يكن قد استوعب الرسالة، في حين كـان إقبال «شاعر الرسالة» و«المحـمدية» وشاعر «العقيدة». أما حسـان فكان شاعر الحدث قبل أن ينضج وقبل أن يتحول إلى تجربة شعـرية؛ إذ: «عندما شهد الشعر تحول المجتمع العربي في مكة والمدينة والبادية من الجـاهلية إلى الإسلام كان النقد في خلاياه التكوينية الأولى بذرة لم تنتش بعد، إذ لم يقدر له أن يشهد تحول الشعر إلى القيم الجـديدة، ولا أن يساعده على هـضم التحولات الجـديدة وتمثلها في بنيته ومـدلوله الحضاري. وبقي الشعر على يد حـسان بن ثابت رضي الله عنه وعدد من الشعراء الإسلاميين الأوائل يراوح بين القـضايا الجديدة التي يعرضها بحماسة دينية عالية والأطر النفسية المتوارثة، التي أصبحت تقليداً شعرياً يصعب الخروج عليه طفرة واحدة في غيبة البطانة النقدية»[3].

وهكذا نجد النقـد الإسلامي على يد أحـمد حسن الزيات يحـل مشكلة من أعظم المشكلات النقدية التي اعترضت سبـيل العلاقة بين الشعر والدين وكادت

(١) الشعر والشعراء ص١٩٢ وانظر رواية أخرى في كتاب الموشح للمرزباني ص٨٥.

(٢) وحي الرسالة ٤/ ٣٤٦ـ٣٤٧.

(٣) عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ص١١٢، وانظر الفن الإسلامي ص٧-٨.

تعصف بها ولا سيما حين استغلها بعض أعداء الحق والدين مثل أدونيس[1].

ولم يكن ذلك فقط هو ما كشف عنه الزيات، وإنما كشف عن جانب آخر في رسالة الشعر عند إقبال، وهي رسالة الدعوة وترجمة القرآن الكريم إلى غير الناطقين بالعربية في هذه البلاد الإسلامية، غير أن هذه الترجمة ـ وإن شئت فقل هذا التفسير ـ كان صياغة شعرية لمعاني القرآن وفلسفة الحضارة الإسلامية، يقول الزيات: «ثم كان هذا الرجل المختار الذي نبت جسده في رياض كشمير وانبثق روحه من ضياء «مكة» وتألف شعره من ألحان «شيراز» لساناً لدين الله في دنيا العجم، يفسر القرآن بالحكمة، ويصور الإيمان بالشعر، وينشئ الفرد على الاستقلال والعزة، ويؤسس المجتمع على التقوى والمحبة، ويدعو إلى حضارة شرقية قوامها الله والروح، وينفر من حضارة غربية عمادها الإنسان والمادة، ويشيد بماضي الإسلام، الذي حرر الرؤوس وطهر النفوس وأصلح الأرض، ويندب حاضر المسلمين، الذي مَزَّق التراث المحمدي كل ممزق، ويشنع على طغاة الاستعمار الذين سخرهم الشيطان لإفساد الكون، فسخروا العلم لاستغلال الطبيعة، وسخروا الطبيعة لاستعباد الناس، وهم الذين عناهم إقبال بقوله في بيت شعر من شعره معناه:

خلقت يا رب من النار إبليساً واحداً

وخلقت من الطين مليون إبليس»[2]

فرسالة الشاعر محمد إقبال كما يحددها الزيات هنا، تدور حول ثمانية أفكار أساسية:

١- الدعوة لدين الله في دنيا العجم، وهي رسالة من أخطر الرسائل في

(١) انظر الثابت والمتحول ٢/ ٤١.

(٢) وحي الرسالة ٤/ ٣٤٦.

باب الدعوة.

٢- تربية النشء على الإيمان والقيم الإسلامية.

٣- تأسيس المجتمع على التقوى والمحبة.

٤- الدعوة إلى حضارة شرقية قوامها الله والروح.

٥- التنفير من الحضارة الغربية في بعدها اللائيكي، أي المادي اللاديني الذي يفرغ قلب الإنسان من الروح ليسخره للمادة.

٦- الإشادة بماضي الإسلام في تحـرير الإنسان من العبودية وتطهـير النفوس من أدران الرذيلة، وإصلاح الأرض بعد فسادها.

٧- التشنيع بالاسـتعمار الذي سـعى في أرض الإسلام فساداً وسـخر العلم للاستغلال والاستعباد.

٨- ندب حاضر الإسلام والمسلمين، إذ تراه «يقطع الشعر حسرات على دين أحاله الجهل والضعف في نفوس أهله إلى شعائر من غير شعور، ومناسك من غيـر نسك، وينعى على المصلين ألا تـنهاهم الصلوات عن الفـحشـاء والمنكر، وعلى المزكين ألا تطهرهم الزكـوات عن الأثرة والشح، ويقول لأولئك الألوف الذين يذهبون كل عام إلى الحجاز وهم لا يدركون سر الحج ولا معنى الجماعة في بيت من شعره الثائر الساخر:

أما يسأل أحد أولئك العائدين من حج البيت الحرام

ألم يجدوا هناك ما يهدونه إلينا غير قارورة من ماء زمزم»[1]

ويختم الزيات مقالـه وهو يتمنى لو عرف إقبالاً عن طريق لغتـه وفنه ليعرفه من كثب، ولتكون العلاقـة بينه وبين أدبه علاقة مباشرة لا تحـتاج إلى وسيط،

---

(١) وحي الرسالة ٤/ ٣٤٦.

فيقول: «عرفت إقبالاً عن طريق فكرته وعلمه، لا عن طريق لغته وفنه، والحكم على العالم الفيلسوف بما ينتقل من علمه وفكره جائز، ولكن الحكم على الشاعر الفنان بما ينقله من شعره وفنه مستحيل، وما علمناه من آراء إقبال في الإسلام والمسلمين مجرداً من وحي اللغة وسحر الأسلوب وحيلة الفن وإشعاع الروح يحله محل الزعيم المصلح، فكيف إذا قرأناها علماً في فن، وشعوراً في شعر، وواقعاً في خيال، وحقيقة في مجاز، وفكرة في صورة؟!»(١).

هذا نموذج من النقد التطبيقي لهذه الفترة التي تسمى فترة الحداثة، سقناه هنا لنبين أن النقد الإسلامي ظل في تتابع وتعاقب، كما أن الأدب الإسلامي ظل في تتالٍ واستمرار لا يعرفان الانقطاع.

بل إننا نجد عند مثل هذا الناقد ومن خلاله نجد كذلك عند مثل هذا الشاعر لفتات وهي الركيزة التي تعتمد بحق في بناء نقد إسلامي معاصر، وأدب إسلامي حقيقي من حيث هو وعي للإسلام.

وينبغي أن نشير إلى أن هذه الملحوظات النقدية التي رأيناها هنا لم تكن تمثل وحدها ما كتبه الزيات في هذا المجال، وإنما له ملحوظات أخرى لا تقل أهمية عن هذا على المستوى النظري كأن يحدد رسالة الفنان بقوله: «إن رسالة الفنان الرفيعة أن تجمل الحياة وتهذب الحضارة وتسمو بالإنسان، وإذا كانت الفنون الأدبية قد اخترعت لتخدم الجسد فإن الفنون الأدبية قد اصطنعت لتخدم الروح، فهي إذن ضرورية وحاجية لا كمالية ولا ممتعة، ولا يتسنى لها أن تؤدي هذه الرسالة إلا إذا احتفظت بالجزء الإلهي الذي يقرب الأدب من الدين، ويربط الأرض بالسماء ويصل الفنان بالملك...»، ولعمري كيف يستطيع الفنان

(١) وحي الرسالة ٤/٣٤٧.

أن يرفع النفوس إلى مـراقي الكمال، إذا لم يرتفع هو عن حقارة الحـياة الدنيا ويصور للناس المثل العليا من الجمال والفضيلة، فيرتفع الشعب إلى سمائه بدل أن يسف هو إلى حضيضه ودهمائه»[1].

وكمـا تحدث عن هذه الرسالة التي هي رسـالة الأدب الإسلامي ولا شك، تحـدث كذلك في مـقال آخـر عن اللذة والمجـون في الأدب، وبيّن «أن خطر الأدب الماجن على الفرد والجماعة وعلى الأدب نفسه لا يماري أحد فيه، لا منّا ولا منهم، يعني الأوروبيين»[2]، وأن «المسألة فـي أدب المجون مسـألة ضمـير لدى الكاتب والناشـر، وكـرامة القـارئ والناظر في وجـودهمـا عدمـه، وفي عدمهما وجوده»[3] والحال أن الإنسان ـ والأديب قبل كل شيء إنسان ـ جملة من الغرائـز ينظمها الـدين، فإذا انفلتت من الدين كـان حيوانـاً، لذا تساءل: «وهل يماري أحد في أن البهيم الذي يساكن الإنسان في جسد واحد إنما يروضه ويكبـحه الأدب القـائم على العـقل والدين والعلم تارةً بالفطام واللجـام وتارة بالسياسة والملاينة، فإذا فسدت طبـيعة هذا الأدب، فانقلب القيد سوطاً يلهب، والشكيمة مهـمازاً يحث، أفلت البهيم من ربقته فافـترس الإنسان الذي يعيش مـعه، وحطم المجـتمع الذي يضطـرب فيـه، والأدب الذي أطلق هذا البهـيم بتمليق غرائزه وتحريض شـهواته سينتهي أمره لا محالة إلى أن يصـير آفة تُتّقَى وجرثومة تقاوَم؛ لأن في ابن آدم مـحكمة داخلية نسميهـا الضمير، إذا تعطلت حـيناً فلن تتـعطل أبد الدهر»[4]. ومـعنى ذلك أن الزيات يدعـو إلى «الأدب

(١) وحي الرسالة ٤/ ١٢٧-١٢٨.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه ٣/ ٢٠٤.

(٤) نفسه.

القائم على العقل والدين والعلم»؛ لأنه وحده الأدب الذي ينشىء المجتمع الصالح والنفوس النبيلة، والإنسان السوي الذي يتمتع بضمير يقظ، وينفر في الوقت نفسه من الأدب الذي لا يدغدغ إلا الغرائز حتى يصير جرثومة وآفة.

على أن الزيات قد لا يعد الأديب سباقاً إلى الإصلاح، يوجه المجتمع ويرشده، وإنما يراه مرآة للواقع أو مصوراً له. ومن ثم فهو صورة للمجتمع الذي نشأ فيه يطهر أدبه بطهارة المجتمع ويسفل بسفالته، فتراه يقرر: «فإذا شئتم أن يطهر أدبكم من المجون والبذاء، فطهروا مجتمعكم من الفجور والرياء، إن الأدب صورة جمالها من جمال الأصل وقبحها من قبحه»[1]، وهذا ليس صحيحاً دائماً، فما كل الأدباء مرآة لمجتمعهم، إذ منهم من تكون نفسه مرآة لثقافة ربانية، ومن ثم ينظر إلى المجتمع من خلال رؤيته تلك فيراه ناقصاً فيدعوه إلى الرشاد، ولذلك كان الناقد النفساني ثاولس يرى «أن الخطوة الأولى نحو تعليل الإبداع الفني هي الكشف عما شهده الشاعر من نقص في بيئته وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرضيه»[2]، كما كان جينو سفيرين يرى أن «رسالة الفنان هي أن يتمثل الحياة وينساب فيها، حتى يكتشف الحق ويظهره للآخرين»[3].

* * *

(١) وحي الرسالة ٤/٢٠٥.

(٢) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص١١٩-١٢٠، دار المعارف، ط٤.

(٣) نفسه ص١٤٥.



الباب الثاني

مفاهيم في نظرية النقد الإسلامي المعاصر

الفصل الأول: مفهوم الأدب الإسلامي وسماته

الفصل الثاني: التصور الإسلامي

الفصل الثالث: مفهوم الجمال من وجهة نظر النقد الإسلامي

الفصل الرابع: نظرية التصوير الفني



الفصل الأول
مفهوم الأدب الإسلامي وسماته

١ـ مفهوم الأدب الإسلامي في النقد المعاصر:

إذا كان مفهوم الشيء هو ما يحتويه من صفات تميزه من غيره من الأشياء والتصورات؛ فإنه ليس من اليسير أن نجد عند النقاد المتقدمين في وضع لبنات هامة على طريق الأدب الإسلامي ـ كالرافعي وأحمد أمين وعباس محمود العقاد وأحمد حسن الزيات ـ تعريفاً جامعاً مانعاً لهذا الأدب، ولكن قد يكون من السهل ذلك عند الجيل الذي جاء بعدهم وتتلمذ عليهم، وربما يتجاوزهم بعض التجاوز، بحكم ما جدّ في الثقافة الإسلامية المعاصرة من نشاط فكري وأدبي، يمكن أن يضيف إلى المفهوم ما يطوره.

ولعل سيد قطب من الأوائل الذين حاولوا التعريف بهذا الأدب، ونجد في تعريفه مستويين: عاماً وخاصاً، وكل واحد منهما يحدد مفهوماً للأدب من زاوية خاصة، تختزل ما يحتويه من صفات مميزة:

فأما الأدب بمفهومه العام، فيعرفه بـ«أنه التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية»[1]، ويرى أن «هذا التعريف للعمل الأدبي أو فيما يكون بالدلالة على جميع خصائصه المشتركة في فنون الأدب جميعاً»[2].

وأما الأدب بمفهومه الخاص، فيتجلى من قوله: «الأدب ـ كسائر الفنون ـ

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص٧.

(٢) نفسه/ ٧.

تعبير موح عن قيم ينفعل بها ضمير الفنان. هذه القيم قد تختلف من نفس إلى نفس، ومن بيئة إلى بيئة، ومن عصر إلى عصر، ولكنها في كل حال تنبثق من تصــور معين للحـيــاة، والارتباطات فـيهــا بين الإنســان والكون، وبين بعض الإنسان وبعض... والإســلام تصور معين للحيــاة تنبثق منه قيم خاصــة بها؛ فمن الطبيعي إذن أن يكون التعبير عن هذه القيم، أو عن وقعها في نفس الفنان ذا لون خاص. وأهم خـاصية للإسلام أنه عـقيدة ضخـمة جادة فاعلة خـالقة منشئة تملأ فراغ النفس والحياة، وتستنفـذ الطاقة البشرية في الشعور والعمل في الوجدان والحركـة... وأبرز ما فيه الواقعيــة العملية حتى في مجـال التأملات والأشواق»[1].

فهـذا التعريف، خـاص بالأدب الإسلامي، من حيـث هو تعبيــر عن القيم الإسلامية، والتصور الإسلامي للكون والحياة، ومن حيث إن وسيلة التعبير فيه لها «لون خاص»، فـهو أدب متمـيز شكلاً ومضموناً وهدفـاً، وإنما امتلك هذا التمـيز بسبب انبـثاقه عــن عقيــدة متمـيزة هي عقـيدة الإسلام، فـرضت بقوة سيطرتها على الفكرة والوسيلة لتوجـهها نحو غاية واحدة. وهذا هو الأدب في أسمى صوره إذ «من مقاييس البلاغة في النقد الجديد أيضاً ما أجمع النقاد على تسميـته بالمعنى الكلي للعمل الفني، فمعنــى القصيدة أو القصة لا يسـتمد من جزء من أجزائها، أو من عنصر من عناصرها منفرداً عن بقية العناصر، بل من القصيدة أو القصة بأجـمعها ككل له كيانه المستقل، الذي يعتــمد على نسيجها وتركيبها والعلاقات المختلفة القـائمة بين النسيج والتركيب وبين العناصر المتباينة التي تتألف منها القصة أو القصيدة؛ كـالصور والشخصيات والأوصاف والحوار

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ٣٠١.

والمواقف والحوادث والأفكار والرؤى، وكلها عناصر وظيفية يتضامن بعضها مع البعض في التعبير عن الإحساس الذي يريد الكاتب نقله إلى القارئ»[1].

فالأدب الإسلامي في نظر سيد قطب هو من هذا النوع الذي يتفق على بلاغته نقاد العصر، من حيث إن صورته الكاملة هي الصورة التي يتضافر على تكوينها المفهوم والمنطوق اللذان يصاغان مذعنين للعقيدة ليحقق النص رسالته؛ إذ «من العبث أن نحاول تجريد الأدب أو الفنون عامة من القيم التي يحاول التعبير عنها مباشرة أو التعبير عن وقعها في الحس الإنساني، فإننا لو أفلحنا ـ وهذا متعذر ـ في تجريدها من هذه القيم، فلن نجد بين أيدينا سوى عبارات خاوية أو خطوط جوفاء أو أصوات غفل أو كتل صماء، وكذلك من العبث محاولة فصل تلك القيم عن التصور الكلي للحياة»[2].

ومن الواضح أن سيد قطب يركز على «العقيدة» من حيث هي «أهم خاصية للإسلام. . . عقيدة ضخمة جادة فاعلة خالقة منشئة تملأ فراغ النفس والحياة، وتستنفد الطاقة البشرية في الشعور وفي الوجدان والحركة»، يجعلها كذلك أهم خاصية للأدب الإسلامي، ولكن دون أن ينسى أن «الواقعية» أبرز ما في الإسلام، ومن ثم فهي أبرز ما في أدب الإسلام.

ولكن الواقعية في هذا الأدب تختلف عن الواقعيات التي طرحتها الفلسفات الغربية المعاصرة بسبب ارتباطها بإفضاء الفكر الذي يهيمن عليه «الوحي»، لذلك فإن «الأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي للحياة قد لا يحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشري، ولا يتوسع في عرضها، وبطبيعة الحال لا يحاول أن يبررها فضلاً عن أن يزينها بحجة أن هذا الضعف واقع فلا ضرورة

(١) رشاد رشدي: **النقد والنقد الأدبي**، ص١١ دار العودة، بيروت، د.ت.

(٢) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص١٠٣.

لإنكاره أو إخفائه. . . الأدب أو الفن المنبثق من التـصور الإسلامي لا يهتف للكائن البشـري بضعفـه ونقصه وهبـوطه، ولا يملأ فراغ مشـاعره وحيـاته بأطياف اللذائذ الحسية، أو بالتشهي الذي لا يخلق إلا القلق والحيرة والحسد والسلبية إنما يهتف لهذا الكائن بأشواق الاسـتعلاء والطلاقة، ويملأ فراغ حـياته ومشاعره بـالأهداف البشرية التي تطور الحياة وترقيها سواء في ضمير الفرد أو في واقع الجماعة»[1].

ففي المنظور النقدي لدى سيد قطب يـتفاعل «الوحي» مع «الواقع»، ليجعل النص الأدبي فاعـلاً في الحياة البـشرية، ولتكون هذه الفعـالية منضبطة وغـير مائعة، بحيث ترقى بالإنسان في حياته العملية وتسمو بأشواقه وآماله نحو المثل الأعلى الذي يرسم معالمه «الوحي»، وبهذا يصبح الأدب فعالاً ما دام ينبثق من «النظرية الإسلامـية» التي لا تؤمن بسلبية الإنسـان في هذه الأرض، ولا بضآلة الدور الذي ينهض به لتطوير الحـياة، وإنما تؤمن بأن «مـهمة الإسـلام دائماً أن يدفع بالحـياة إلى التـجـدد والتطور والرقي، وأن يدفع بالطاقـات البشـرية إلى الإنشاء والانطلاق والارتفاع»[2].

ومن هنا كـان الأدب الإسلامي أدب توجـيه، وتجديد، وتـطوير، وتفسـير للحياة، وثورة على كل فاسد «الأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي أدب أو فن موجه؛ بحكم أن الإسلام حـركة تطوير مستمرة للحـياة، فهو لا يرضى بالواقع في لحظة أو جيل، ولا يبرره أو يـزينه لمجرد أنه واقع؛ فمهمتـه الرئيسة هي تغيـير هذا الواقع وتحسـينه والإيحاء الدائم بالحركـة الخالقة المنشئـة لصور متجددة من الحياة»[3].

---

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص١٠٤.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه/ ١٠٥.

وإذا كان أدب الرسالة عموماً يعد أدباً ملتزماً، فإن سيد قطب يرى أن الأدب الإسلامي بحكم ارتباطه بالتصور الإسلامي يكون التزامه غير التزام الأدب الماركسي؛ فليس الأديب هنا مجبراً، وإنما هو مخير لذا تنبثق صور إبداعه انبثاقاً ذاتياً من طبيعة التصور الإسلامي وتتكيف بخصائصه المميزة[1]، لذا يقرر: «أن الأدب أو الفن الإسلامي أدب أو فن موجه: موجه بطبيعة التصور الإسلامي للحياة وارتباطات الكائن البشري فيها، وموجه بطبيعة الفكرة الإسلامية ذاتها، وهي طبيعة حركية دافعة للإنشاء والإبداع والترقي والارتفاع. ولست أعني التوجيه الإجباري على نحو ما يفرضه أصحاب مذهب التفسير المادي للتاريخ، إنما أعني أن تكيف النفس البشرية بالتصور الإسلامي للحياة هو وحده سيلهمها صوراً من الفنون غير التي يلهمها إياها التصور المادي، أو أي تصور آخر؛ لأن التعبير الفني لا يخرج عن كونه تعبيراً عن النفس كتعبيرها بالصلاة أو السلوك في واقع الحياة»[2].

ومن الطبيعي أن يصل النقد عند سيد قطب إلى مسألة «الصدق»؛ لارتباط هذه المسألة بالرسالة من جهة، ومقتضيات الالتزام من جهة ثانية، لذلك يرى أن «ليست وظيفة هذا الأدب أو الفن هي تزوير الشخصية الإنسانية أو الواقع الحيوي وإبراز الحياة البشرية في صورة مثالية لا وجود لها، إنما هو الصدق في تصوير المقدرات الكامنة أو الظاهرة في الإنسان، والصدق كذلك في تصوير أهداف الحياة اللائقة بعالم من البشر لا بقطيع من الذئاب»[3].

ولكن ألا يؤدي كون الأدب الإسلامي رسالياً وصادقاً وواقعياً إلى الوقوع

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ١٠٦.

(٢) نفسه ص ١٠٦.

(٣) نفسه ص ١٠٥.

في الخطابية والمباشرة؟

إن سيـد قطب يستبعـد ذلك تماماً، لذا يقرر في صـرامة المقتنع وفي لهـجة الواثق: «ليست الخـطب الوعظية هي سبـيل الأدب أو الفن المنبثق من التـصور الإسلامي، فهذه وسيلة بدائية وليست عـملاً فنياً بطبيعة الحال»(١)، وهذا يعني أن الأدب الإسلامي ـ كما يتصوره سيد قطب ـ ليس ترجمة للحياة، ولا دعاية للأفكار ولا ناقلاً للخبر، وإنما هو تجسيم لإحساس المسلم بكل ذلك. فهو ينقد الحياة ويخدمها بطريقة خاصة تلخـصها عبارة «التصوير هو الأداة المفضلة»(٢)، ولكن «التصـوير» من حيث هو أداة مفضلة، يكتـسب قيمته من الوظـيفة التي ينهض بها، لأن: «وظائف الأشياء تؤدى عن طريق جمالها»(٣)، وهكذا يصبح الشكل لوناً مكيفاً حسب التصور ليؤدي وظيفته.

ومجمل القول: إن مـفهوم الأدب الإسلامي عند سيد قطب، يـبدأ بالمفهوم العام للأدب، من حيث هو تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية، وينتهي بالمفهـوم الخاص الذي يحدد طبـيعة التـصور، الذي تنبثق عنه الصـورة الأدبية الكليـة، ولذلك؛ يرتبط بالقيم الخلقـية المنبـثقـة عن هذا التصور الـذي يصبغ الأدب شكلاً ومضموناً بصبغة إسلامية دون أن يقع في الخطابية المفرطة والوعظ المباشر الذي يعده «وسيلة بدائية» وينفي عنه «الأدبية».

ولكن ارتبـاطه بالقـيم لا يعني أن مَـثَله الأعلى لا يرتـبط بالواقع، بل هو الواقع عـينه، ولكن واقعـيـة هذا الأدب تختلف عن الواقـعـية التي تعـتمـد التوجيـهـات الماركسية، لذلك لا تحفل كـثيراً بتصوير لحظات الضـعف البشري

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ١٠٥.

(٢) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، ص٣٢ دار الشروق، د.ت.

(٣) سيد قطب: في ظلال القرآن ج٥/ ٢٩٤٣.

ولا تزينها، ولا تهتف للإنسان من خلال الغرائز لتملأ فراغه باللذة الحسية وحدها دون أن تقترن باللذة الروحية التي تخلق لدى المتلقي التوازن النفسي، وتسعى به ـ وهي توجهه صوب المثل الأعلى ـ نحو التكيف والالتزام لا الإلزام الذي يؤدي إلى التعقيد.

ولكن مع كل ذلك، فإن من الأسئلة التي تطرح بشأن مفهوم الأدب الإسلامي ما يأتي:

هل مجال الأدب الإسلامي هو ما ينبغي أن يكون فقط أم هو ما كان؟

هل هو الأدب الذي يصوغ حياة البشرية كما يحدد معالمها الوحي والسنة المطهرة أم هو شيءٌ آخر؟

هل «مثاليته» من النوع الذي ينكر الوجود الموضوعي ويجعله تصوراً ذهنياً، ويجعل الوجود «الحق» من خلق «الوعي» أي يجعل الذاتي خالقاً للموضوعي، وينظر إلى الحياة نظرة طبقية تقوم على الاستغلال وتفصل بين الواقع التجريبي والفكر كما يرى ـ مثلاً ـ عبد المنعم تليمة[1]؟

أم أن مثاليته إيجابية تخدم الإنسان وتسمو به نحو «التكريم» على أساس أن القرآن الكريم يحدد ذلك في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ﴾ [الإسراء: ٧٠]

ثم ألا يعني ارتباط الشكل بالتصور أن الأدب الإسلامي له شكل مختلف، وأن أداة تعبيره الفني ذات لون خاص كما قال سيد قطب؟ وفي هذه الحال: ما هو هذا الشكل المختلف؟ وما طبيعته؟ وما تطبيقاته؟

إن هذه مجموعة من الأسئلة الأساسية التي تحتاج إلى جواب علمي يحدد ـ فعلاً ـ طبيعة الأدب الإسلامي روحاً وصورة وفكراً، ولا شك في أن سيد

(١) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص١٦٢، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.

قطب قد حاول الإجابة عن بعض تلك الأسئلة في كتبه: **النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسات إسلامية، في التاريخ فكرة ومنهاج**. ولكن مع ذلك فإن الإجابة التي ستكون أنضج تتضح عند غيره من النقاد؛ مثل: محمد قطب، ونجيب الكيلاني، وعماد الدين خليل، ومحمد إقبال عروى، وعدنان علي رضا النحوي، ومحمد أحمد حمدون. وسنزيد الأمر وضوحاً في فصول أخرى تتناول: مفهوم التصور، والواقعية الإسلامية، ومفهوم الجمال...

أما الآن فسنعمل على استقراء واستقصاء النصوص النقدية التي تزودنا بما يكشف عن الميزات التي تحدد معالم المفهوم:

إن التعريفات التي سنلتقي بها عند هؤلاء النقاد سوف تكشف عن مفهوم الأدب الإسلامي بشكل أوضح مما رأينا عند سيد قطب، ولكن ما ينبغي أن نعلمه منذ الآن هو أن جميع النقاد لم يخرجوا عن روح ما ذكره سيد قطب في تعريفه لهذا المفهوم.

فهذا محمد قطب صاحب الكتاب الرائد **منهج الفن الإسلامي** يقول: «إن الفن الإسلامي ليس هو الفن الذي يتحدث عن حقائق العقيدة مبلورة في صورة فلسفية، ولا هو مجموعة من الحكم والمواعظ والإرشادات، وإنما هو شيءٌ أشمل من ذلك وأوسع؛ إنه التعبير الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود»[1].

فروح التعريف بالمفهوم هنا لا يختلف عن روحه هناك، ولكن مع ذلك فهناك شيءٌ من التركيز على «الجميل» و«الحقيقة» من جهة، وشيء من الإيضاح لعلاقة الموضوع الأدبي بالتصور من جهة ثانية.

(١) محمد قطب: **منهج الفن الإسلامي**، ص١٧٧.

وقـد أكـد هذه الفكرة في مـوضع آخـر بـقولـه: «والفن الإسـلامي ليس بالضـرورة هو الفن الذي يتحـدث عن الإسـلام، وهو على وجه اليـقين ليس الوعظ والإرشاد والحث على اتباع الفـضائل، وليس هو كذلك حقائق العـقيدة المجردة، مـبلورة في صورة فلسفيـة، فليس هذا أو ذاك فناً على الإطلاق، إنما هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصـور الإسلامي لهذا الوجود، هو التعبير الجميل عن الكون والحـياة والإنسان من خلال تصور الإسلام للكون والحيـاة والإنسان، هو الفن الذي يهـيِّئ اللقاء الكامل بين (الجـمال) و(الحق)، فالجمال حقيقة هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال، ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود»[١].

إن جهد محـمد قطب في التعريف بالأدب الإسلامي من حـيث هو مفهوم تميزه خصائص معينة يلتمس في نظري من هذين التعريفين اللذين سيكون لهما أثر قوي في تعريفات غيره من النقاد.

وقد يتبين لنا من هنا أن:

١ـ الأدب الإسلامي لا يتحـدد بموضوعه، وفي هذا يلتقي مـع "باتيسول" حين يقـرر أن «ليس مـوضوع العلم الأدبي هـو الأدب، وإنما الأدبية، أي مـا يجعـل مـن عمـل معـين عملاً أدبياً»[٢]، ولكـن ذلك لا يعني أبداً أن الموضوع لا قيمـة له، وإنما يعني أنه لا يستطيع ـ وحده ـ أن يحدد معنى مـفهوم الأدب الإسلامي، فليس الموضوع هو المهم، إنما المهم هو الموقف النفسي منه في إطار التصور الإسلامي.

(١) منهج الفن الإسلامي، ٦ـ٧.

(٢) تزفيطان تودوروف: الشعرية ص٨٤، ترجمة شكري المبـخوت ورجاء بن سلامة/ المعـرفة الأدبية ط ١٩٨٧م.

٢ـ في الأدب الإسلامي يلتقي (الحق) و(الجمال)، بل ويصبح «الحق هو ذروة الجمال» ولكن ما معنى «الحق»؟ أليست الحقيقة نفسها تختلف من وجهة نظر فيلسوف إلى آخر ومن وجهة نظر شاعر أو أديب إلى آخر؟

إن محمد قطب يرى أن «كل الأشياء في هذا الكون نسبية: الزمان نسبي، والمكان نسبي، والحقائق نسبية. تلك قضية لا تنطبق على الكون المادي وحده، ولكنها تشمل كذلك حياة البشر وأفكارهم ومشاعرهم. وثمت حقيقة واحدة مطلقة في هذا الكون العريض، هي الله، الله وحده هو الحقيقة المطلقة، لأن الحقائق النسبية كلها تنتهي إليه . . . وكلمة الله هي العليا فهو وحده الذي يرى الأشياء على إطلاقها ويقدرها بالنسبة لنا بينما نحن لا نرى من الأشياء إلا زوايا مختلفة، تختلف حين يتغير الموقف أو الشعور»[1].

ومن خلال فهم محمد قطب للحق بهذا المنطق، يتبين أن مصدر الحقيقة هو الله، ومعنى ذلك أن من يقدر على تعيين الحق للناس إنما هو «الوحي»، وهكذا تصبح القضية الجمالية عند سيد قطب تحكمها بالضرورة العناصر أو الأسس التي سبق الحديث عنها وهي العقل والتجربة والوحي.

على أن يكون الوحي هو صاحب «الكلمة العليا» في تعيين الحق الذي هو ذروة الجمال.

ولما كان مصدر «الوحي» في حقيقته واحداً هو الله؛ فإن مما يطرح من تساؤلات، ما يلي:

ألا يكون الحق واحداً في جميع الديانات؟

وما الذي يفرق بين الأدب الإسلامي وغيره إذاً؟

(١) محمد قطب: في النفس والمجتمع، ص١٩٤، دار الشروق، بيروت، ط١٩٧٨.

في الواقع، الله سبحانه وتعالى يقول: ﴿ شَرَعَ لَكُم مِّنَ الدِّينِ مَا وَصَّىٰ بِهِ نُوحًا وَالَّذِي أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ وَمَا وَصَّيْنَا بِهِ إِبْرَاهِيمَ وَمُوسَىٰ وَعِيسَىٰ أَنْ أَقِيمُوا الدِّينَ وَلا تَتَفَرَّقُوا فِيهِ ﴾ [الشورى: ١٣].

فالحقيقة بهذا المعنى واحدة، ومصدرها واحد منذ سيدنا نوح إلى نبينا محمد عليهما الصلاة والسلام، وإنما مشكلة التضارب حدثت بفعل التحريف الذي مس التوراة والإنجيل، كما سيتبين في الفصل الموالي.

٣ـ «التعبير الجميل» هو إحدى الخواص المميزة التي تحدد مفهوم الأدب الإسلامي، مما يجعل حداً فاصلاً بين الأدب وأسلوب الوعظ والإرشاد والفلسفة والتصوف وغير ذلك، لأن صورة الأدب وشكله هما اللذان يحددان الأدبية، كما أن التصور الإسلامي هو الذي يحدد الإسلامية، وهكذا يتجلى لنا مفهوم الأدب الإسلامي جامعاً لصفتي: «الأدبية» و«الإسلامية»، وبذلك يختلف عن مفاهيم أخرى للآداب العالمية، ما دام «الحق» فيه غير «الحق» في غيره، وما دامت «الجمالية» فيه تتلون بالحقيقة التي يعبر عنها على أساس أن: «بنية التشكيل الجمالي لها دلالتها النهائية، التي تبرز في بنية الموقف»[1].

وبهذا التركيز على (الحق) و(الجمال) تتضح ظلال (المنفعة) و(المتعة) لتتضافر على صنع القيمة الأدبية، التي تختلف عن النظرية التي ترى: «أن الحق ما هو إلا في المرتبة الثانية من اعتبار الشاعر، والمعرفة أو الحق الذي يأتينا به الشعر من وجهة نظر المذهب الوضعي، غير تام ولا واف»[2].

وليس في الجمع بين كل ذلك أي غرابة، بل الغرابة في أن يهمل الحق من

(١) عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ص٩٩ـ١٠٠، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م.

(٢) الن تيت: دراسات في النقد، ص ١٠٥ ترجمة عبدالرحمن ياغي، المعرفة، بيروت.

أجل الجمال أو يضحّي بالمنفعة من أجل المتـعة، وقد قال كولردج: «إن الفصل الأول من سفـر أشعيا شـعر بأدق مدلولات الشعـر، إلا أنه من الغريب، ومن غير المعقول على السواء أن نؤكد أن الهـدف المباشر للنبي صاحب السفر، كان هو المتعة وليس الحقيقة»[1].

مع تقديرنا لكل تلك الجهود التي بذلها محـمد قطب في تحديد مفهوم الفن الإسلامي، فإن ذلك لم يحل مشكلة خصوصيات الأدب، فهو لم يتحدث عن طبيعـة الأدب بقدر ما حدثنا عن «الجـمالية» أو «الفن» بصفة عـامة حين يرتبط بالحقـيقـة كمـا يرسمهـا القرآن الكريم، وبمعنى آخـر لقد تناول تعـريف الفن الإسلامي لا الأدب الإسـلامي، الذي ينبغي أن يتمـيز عن باقي الفنون ـ على الأقل ـ بالأداة التي يستخدمها، وهي اللغة.

ولكن ينبـغي أن نشيـر إلى أن الاهتمـام المتـزايد بـ«الكيفـية» التي يتم بهـا التشكيل الأدبي قد يغري الجمـاليين الشكليين بإهدار «إسلامية» العمل الأدبي، كمـا أن الإسراف في العناية بـ «إسلامـية» الأدب قد يغري الأخـلاقيين بإهدار «جمالية» الأدب، وذلك ما يحذر منه النقد الإسلامي، كما يتجلى في التعريف الذي وضعه محمد قطب، إذ ركز على «التعـبير الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود»[2].

لئن كان مـحمد قـطب قد عني ببيـان الفن الإسلامي عـموماً، فـإن نجيب الكيلاني قد أبدى عناية كبيرة بمفهوم «الأدب الإسلامي» خاصة، وعرفه بقوله: «الأدب الإسلامي تعـبير جميل مـؤثر نابع من ذات مؤمنة، مترجـم عن الحياة والإنسان والكون، وفق الأسس العـقائدية للمسلم، وباعث لـلمتعة والمنفـعة،

(١) دراسات في النقد، ١٠١.

(٢) منهج الفن الإسلامي ص١٧٧.

ومحرك للوجدان والفكر، ومحفز لاتخاذ موقف والقيام بنشاط»[1].

إن نجيب الكيلاني في هذا التعريف لم يزد شيئاً كثيراً عما سبق أن رأيناه عند سيد قطب، إلا أنه كان يستهدف بتعريفه الأدب الإسلامي، بمعنى أن المفروض أن يضع نصب عينيه خصوصية الأداة وهي (اللغة)، ولكن من جهة أخرى كان يجلي إلى الوعي عناصر هامة: (إيمان الأديب ـ التأثير ـ جمال التعبير ـ الأسس العقائدية ـ المتعة ـ المنفعة ـ التحفيز). وهي عناصر لم تكن غائبة في تعريفي سيد قطب ومحمد قطب، ولكنها لم تكن مجموعة بهذا الشكل الذي يعطي التعريف دقة وعمقاً.

غير أن الملاحظ أن التعريفات لا تزال تتمسك أكثر فأكثر بجانب (الإسلامية)، وما ينبثق منها من خصوصيات؛ مثل: (الرسالية ـ الجمع بين الممتع والنافع ـ التحفيز للعمل الصالح) وهي خصوصيات رأيناها مثبتة في النص القرآني، الذي حدد معالم مدرسة الأدب الإسلامي أدق تحديد[2]، ولكن جانب (الجمالية اللغوية) لم يبرز بعد على سطح التعريفات.

وليس معنى ذلك أنهم قد أهملوه إهمالاً، وإنما يبدو أن عنايتهم كانت تستحوذ عليها الإسلامية بالدرجة الأولى، وإلا فإن نجيب الكيلاني يعرض في تعريف آخر لجانب اللغة، فنراه يقرر: «الأدب الإسلامي جزء من بنية البناء الإسلامي الكبير، وهو التعبير بالكلمة عن أيديولوجيتنا العظيمة، ووسيلة من وسائل الدعوة في هذا العصر، وهو منهج إعلامنا في مواجهة الإعلام الصليبي الشيوعي والماركسي والوجودي المدمر، وهو سلاح العصر في معارك الفنون

(١) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص٣٦، سلسلة كتاب الأمة، قطر، ط١ـ١٤٠٧ هـ.

(٢) الباب الأول: الفصل الأول.

والحيز والطوابير الخمسة، وهو أولاً وأخيـراً الحامل لمضمون العقيدة التي نحيى لها وبها ونستشهد في سبيلها: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ﴾ [إبراهيم: ٢٤]. . . واللغة العـربية تستـمد بقاءها وتميـزها من القرآن الكريم الذي كتب بها فـزادها شرفاً ورفعـة، وربطها بأعظم قيم الوجـود وعقائده، وجـعلها تمتد بين السـماء والأرض أبد الآبدين، ومن ثم فإنها اللغة الطبيعية والأساسية للأدب الإسلامي»[١].

إن هذا التعريف ـ وإن لم يتخلص من هيمنة الرسالية والهدفية ـ فإنه يلمس لمساً خفـيفاً جانب اللغـة، فيحدد أنه «التـعبية بالكلمـة»، ثم يعرج عن النص القرآني الذي يميز بين الكلمات من حيث هي أدوات للتعبير، فيقسمها قسمين: (الكلمة الطيبة والكلمـة الخبيثة)، ثم يتوقف عند خصوصيـة اللغة العربية، من حيث إنهـا اللغة التي اختـارها الله لآخر رسـالة بلسان خاتم الأنبـياء، مع أنه مرسل للـناس كافة، وبناء على ذلـك يعدها نجيب الكيـلاني «اللغة الطبـيعـية والأساسية للأدب الإسلامي».

وهذا الأمر يطرح فـي الحقيـقة مشكلـة كبيـرة هي: كيف نوفق بين عـالمية الإسلام، ومن ثم عالمية الأدب الإسلامي، وقومية اللغة ومن ثم قومية الأدب؟

إن الدكتور نجيب الكيلاني يسـتدرك قائلاً: «ولكن هذا لا يعني قصر الأدب الإسلامي عليها وحدها، لأن تباين العالم الإسلامي واختلاف لغاته يجعل من الضـروري لهذا الأدب العـالمي أن يكتب بلغـات أخـرى كالفـارسيـة والأردية والتركية، بل والإنجليزية والفرنسية والألمانية وغيرها من لغات الدنيا، ولا غرابة في ذلك، فأدب الواقـعية الاشـتراكيـة وكذلك الأدب الوجودي وغـيره يكتب

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي ص٤٢ـ٤٣.

بمختلف اللغات، وفي كلمة لغة جماليتها وقدرتها التعبيرية المؤثرة، والواقع أننا نطرب لكلمات الشاعر الفيلسوف إقبال كما نطرب لأشعار ابن الفارض والبوصيري وشوقي وغيرهم، ومن المعروف أن لغات العالم الإسلامي قد تطعمت بالكثير من الألفاظ العربية وأساليب لغة القرآن وجمالها، واستلهمت قيمه البلاغية والفصاحية، ونهلت من مضامينه الفكرية الخالدة، والأمل يحدونا لأن تصبح اللغة العربية سائدة في مختلف بلدان العالم الإسلامي»[(١)].

فما يراه الدكتور نجيب الكيلاني هو العمل على «سيادة اللغة العربية» لا على أساس النزعة القومية، ولكن على أساس طبيعة الرسالة الإسلامية؛ إذ إنها من جهة جاءت للناس كافة: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ كَافَّةً لِّلنَّاسِ بَشِيراً وَنَذِيراً﴾ [سبأ: ٢٨]، ومن جهة أن مستقبل الإنسانية هو العمل بالإسلام: ﴿هُوَ الَّذِي أَرْسَلَ رَسُولَهُ بِالْهُدَىٰ وَدِينِ الْحَقِّ لِيُظْهِرَهُ عَلَى الدِّينِ كُلِّهِ وَكَفَىٰ بِاللَّهِ شَهِيداً﴾ [الفتح: ٢٨] فسيادة الإسلام وهيمنته على العالم كله حتمية تاريخية، ويشهد بذلك الله عز وجل، ومن ثم فإن اللائق بالإنسانية أن تعمل على تعلم اللغة العربية لتحسن فهم الإسلام، الذي يعد الشعر: «وسيلة من وسائل الدعوة».

ولكن مع ذلك فإن الكيلاني لم يكن جامداً جمود القوميين، وإنما كان مرناً مرونة الفكر الإسلامي الذي يستهدف تحقيق الخير للإنسانية، ومن ثم كان الجديد الذي يضيفه هنا بالنسبة لمن سبقه إنما هو الاهتمام بأداة التعبير الأدبي، في مجال الأدب الإسلامي وهي «اللغة»، إذ إن مشكلة تعدد لغات العالم الإسلامي تطرح أكثر من تساؤل، لا سيما وأن الأمر يرتبط بالعقيدة والشريعة وأن الحضارة الإسلامية حضارة نص قبل كل شيء وبعده، وأن هذا النص

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ٤٣ـ٤٤.

يقتضي ـ من أجل أن يفهـم فهماً دقيقاً ـ أن يقـرأ في الأصل؛ لأن ترجمته لا تغني عن الأصل شيئاً، ولأن التصور الإسـلامي الصحيح يبقى مرهوناً بالقراءة المباشرة للقرآن الكريم في اللغة التي نزله الله بها: ﴿إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُـونَ﴾ [يوسف: ٢] ، ﴿وَلَقَـدْ ضَرَبْنَا لِلنَّاسِ فِي هَذَا الْقُرْآنِ مِن كُلِّ مَثَلٍ لَّعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ * قُرْآنًا عَرَبِيًّا غَيْرَ ذِي عِوَجٍ لَّعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ﴾ [الزمر: ٢٧، ٢٨].

وقـد أيد هذه الفكرة التي قـال بهـا الكيـلاني الأديب الناقـد المفكر الهندي أبوالحسن علي الحَسَني الندوي، الذي عاتب العرب المسلمين على تقصيرهم في نشر اللغة العربية قائلاً: «إن هذه النـدوة العالمية للأدب الإسلامي تعقد في بلاد لم تكن اللغة العربية فـيها في فترة من فترات التاريخ لغـة النطق والتفاهم ولغة الديوان والحكومـات ولغة الرسـائل والمكاتبات، وإن كـان ذلك محسـوباً على هؤلاء المسلمين الذين كانوا ولا يزالون يقرؤون القرآن باللـغة العربية، وهي لغة صلواتهم وعبـاداتهم، ولكن سادتنا العرب ـ وأرجو عـدم المؤاخذة ـ لا يخلون من التبعـة، فلو وصل المد اللغوي والثقـافي والحضاري، الذي احتـضن مصر والشام والعراق إلى أسوار هذه القارة الهندية، وتوغل فيها كما توغل في ربوع الشرق العربي، وربطهـا الخيط النوراني الذي انبثق من الجزيرة العربيـة في فجر الفتح الإسـلامي؛ لكان لهذه الـبلاد شأن غـير هذا الشـأن، ولما احتـجتم إلى وسيط وترجمان»[1].

والحق أن ملحـوظات النقاد حـول (الأداة) لم تكن محـصورة في طـبيـعة اللسان، وعلاقـته بالقرآن الكريم، من حيث هو رسالة ربانيـة وحسب، ولكنها كانت تتناول كذلك جانب (الجـمالية القرآنية) وأثرها في البلاغة العـربية بصفة

(١) أبو الحسن علي الحسني الندوي: نظرات في الأدب، ص٦٩، دار القلم، دمشق، ط١، ١٤٠٨ هـ.

خاصة، والبلاغة الإسلامية بصفة عامة، ذلك، لأن القرآن الكريم قد أثر ـ كما يرى الكيلاني ـ في لغات العالم الإسلامي كلها؛ إذ «تطعمت بالكثير من الألفاظ العربية وأساليب لغة القرآن وجمالها، واستلهمت قيمه البلاغية والفصاحية، ونهلت من مضامينه الفكرية الخالدة»، وقد وجد الندوي في أسلوب وزير التربية في جمهورية باكستان ما يؤيد ذلك، إذ كانت مقالاته في صحيفته **الهلال**: «في غاية القوة والبلاغة الأدبية كأنها تكتب بقلم من نار، وهو الذي أدخل في اللغة الأردية الكلمات والتعبيرات القرآنية، فامتزجت بها وزادت في قوة اللغة والبيان وألفها الأدباء والكتاب، ويصح أن يقال: إنه انتهج أسلوباً إسلامياً قرآنياً أدبياً أردياً جديداً»[(١)].

فهناك اهتمام واضح بالإسلامية من حيث هي «جمالية خاصة» نجمت عن «الجملة القرآنية»، وصنعت الحدث الجمالي الجديد الذي عده الندوي «أسلوباً إسلامياً قرآنياً»، لا يقل عن الاهتمام بالإسلامية من حيث هي «تصور خاص»، وإن ظل التنظير للأدب الإسلامي تكتنفه الصعوبة إذا ما نظرنا إلى الشكل أو الصورة الجمالية، لأن الأشكال الجمالية لا تكاد تستقر على حال[(٢)].

ولكن مع ذلك، فقد كنا نرجو أن يوقفنا نجيب الكيلاني على البعد الجمالي والفكري الذي تستهدفه الآية التي استشهد بها في إطار لغة الأدب الإسلامي وهي قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٢٥﴾ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِن فَوْقِ الأَرْضِ

(١) الندوي: نظرات في الأدب ص٨٣ـ٨٤.

(٢) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي ص١٩.

﴿مَا لَهَا مِن قَرَارٍ ﴿٢٦﴾ يُثَبِّتُ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا بِالْقَوْلِ الثَّابِتِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الآخِرَةِ وَيُضِلُّ اللَّهُ الظَّالِمِينَ وَيَفْعَلُ اللَّهُ مَا يَشَاءُ ﴿٢٧﴾﴾ [إبراهيم: ٢٤ - ٢٧].

فماذا يمكن أن تعنيه «الكلمة الطيبة» و«الكلمـة الخبيثة»؟ من أي ناحية ينبغي أن نوجه النص؟ هل نوجهه من جهة (النظم) و(الصوت) و(التركيب) وأثر كل ذلك في المضمون، وعندئذ تصبح «الكلمة الطيبة» و«الكلمة الخبيثة» تدلان على علاقة جدلية بين جمال الظاهر وجـمال الباطن، وقبح الظاهر وقبح الباطن؟ أم نوجهـه من جهة المـضمون وحـسب، ونأخذ العبـارتين مأخـذ المجاز، ليكون القصـد من (الكلمة الطيبـة) و(الكلمة الخبيـثة) هو القول النافع والقـول الضار وحسب؟

إنني أظن أن الهدف هـو فاعلية الصـيغ والنظم اللغوية من حـيث هي طاقة صوتيـة لها إيقاع دال، ومن حيث هي طاقـة صرفية لهـا صيغ تختزن مـعاني وانفعالات، ومن حيث هي تراكيب نحوية لهـا نظام وخصوصيات دالة، وغير ذلك مما فصله عبد القاهر الجرجاني، حين أسس لنظرية النظم من خلال حديثه عن «إعجاز القـرآن» و«أسرار البلاغة»[1]، فالكلمة مـرتبطة بنفسية صاحـبها، ولذا كان "شوبنهاور" يميز بين فن الإنسان الطيب، وفن الإنسان الشرير[2] لأنه عندئذ تصبح طيـبة الكلمة أو خـبثها ناجـمة عما تخـتزنه ـ حين وظفت ـ من مواقـف فكرية وعواطف وانفـعالات، فـمن طبيـعة التـصور تكتـسب طبيـعة الفاعلية، وأن هذه الفاعلية تمتلك قوتـها حين تعيش الجدل بين عناصر التشكيل اللغوي (المنطوق)، وعناصر الموقف النفـسي والفكري (المفهوم) الذي ينبثق من عقـيدة إسلامـية صحـيحة. والحـال أنه «لا يمكن أن يفصل بين البنيـتين: بنية

(١) انظر تفصيل ذلك في كتابيه دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة.

(٢) نوكس: النظريات الجمالية ١٧٨.

الشكل وبنية الموقف؛ فمن جدلهمـا تنشأ وحدة القصيدة»[1]، وبمعنًى آخر، لا يمكن الفصل بين المنطوق والمفهوم.

إن الدكتور نجيب الكيلاني قد حاول أن يعرف الأدب الإسلامي تعريفاً أقرب إلى روح الأدب وأن يبين أن «هناك الصور الفنية المؤثرة التي تتشكل من عناصر عدة: أولها اللغة المنتقاة، حيث تؤدي اللفظة الموحية المؤثرة وظيفة خاصة مميزة، هذه اللفظة لا تقوم بذلك وحدها، ولكن بارتباطهـا العضوي مع باقي الألفاظ في نسق معين، وبما تعكسه من فـكرة وتثيره من خيال، وبما تحركـه من عاطفة وتولده من اندماج. فالصورة الفنية تكاد تكون تجربة حية، يحدث فيها نوع من التمازج بين الأديب والمتلقي»[2].

فحين يبين أن اللغة لا تقـوم برسالتها الأدبية إلا بما تعكســه من فكرة وتثيره من خيال وتحركه من عاطفة، وأن اللغة التي تصنع ذلك هي «اللغة المنتقاة» إنما يكون قد تحدث في صميم «الجمالية» مرتبطة بالرسالة.

ولكن بناءً على هذا الأساس الذي يرتبط فيه الشكل بالتصور لينتج «الصورة الفنية المـؤثرة»، تصبح «الجمـالية» مصطـلحاً يتجـاذبه ظاهر النص وباطنه، مما يستدعي إعادة السؤال من جديد: ماذا يعني النقد الإسلامي «بإسلامية الأدب»؟

هل الإسلامية تستهدف المضمون وحسب أم الشكل كذلك؟

إسلامية الأدب:

إن الدكتور الكـيلاني قد طرح العلاقة بين الأدب الـعربي والأدب الإسلامي وبيَّن أن «الأدب العـربي جـزء من الأدب الإســلامي أو أنه بعض من كل وأن مصطلح (إسلامي) يتضمن الأساس العقائدي للأدب العربي، بل يشرفه ويعلي

(١) عبد المنعم تليمه: مدخل إلى علم الجمال الأدبي ص١٠٠.

(٢) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي ص٢٦.

من قدره ويعطيه ثقلاً كبيراً عندما يوضع في موازين الآداب العالمية»[١].

وهذا لا يعني إلا أن الكيـلاني يقصـد بإسلاميـة الأدب جانب المحـتوى أو المفهوم، ويسكت عن الشكل أو المنطوق والمتخيل، مع أنه قد تحدث عنهما معاً مترابطين في الصورة الفنية كما رأينا.

وقد يزيد الأمر وضوحاً حين يذهب إلى أن «الإســلامية ـ هنا ـ تعني وجهة النظر الدينية للإنســان والطبيعة فـيما يتـعلق بالمفاهيم الأدبية، ونحن لا نعـتبر الإسلامية مذهباً كالواقعية والرومانسية والوجودية والبرناسية. . . فالأدب أوسع من أن يحيط به مذهب محدود، وأرحب من أن نحـصره في قيود من القواعد المحلية أو الطارئة، والإسلام دين إنساني شــامل لا يعرف حدود الزمان والمكان وإن تلاءم معهما، وتمشّى مع منطقهما المتطور المتجدد الأشكال الثابت الجوهر، وتبعـاً لذلك، تكون الإسلاميـة من الوجهة الأدبيـة والفنية أرحب من المذاهب وأسمى من القيود»[٢].

فحتى هذا النـص يؤكد الفكرة الأولى، وهي أن الإسلامية الأدبـية مصطلح ينصرف الذهن معه إلى المحتوى والتصـور الذي يعبر عنه لا إلى الشكل المتميز الذي أكد مـن قبل على خصـائصه سـيد قطب، الذي يصـر على أن «وظائف الأشياء تؤدى عن طريق جمالها»[٣].

ولكن حين نمعن النظر في نــص آخر، نجـد أن الكيلاني يؤمن بالإســلاميـة الشاملة التي تمس المنطوق والمفـهوم معاً، بل وتمس الغاية أيـضاً، ويتجلى ذلك حين يذكر أن «أول مظاهر الإسلامـية هي أن الحقيقـة عند المسلم هي وحدة لها ثلاثة مظاهر: الحق والخيـر والجمال، فكل ما لدينا من حـركة فكرية يجب أن

(١) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص٥ مؤسسة الرسالة/ بيروت ط١، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م.

(٢) نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية ص٤٧.

(٣) سيد قطب: في ظلال القرآن، ٥/ ٢٩٤٣.

يقـود إلى الحق، وكل ما بين أيدينا من عـملية سلوك يجب أن يكون هدفهـا وغايتـها الخير، كـما أن كل ما يوجه أبصـارنا وإحساسـاتنا وعواطفنا يجب أن يتوجه إلى جميل»[1]، فالقيم الكبـرى الثلاث محتواةٌ في الإسلامـية، وليست إلا مظاهر لحقـيقـة واحدة، وبهذا تصـبح الإسلامـية ـ عند نجيـب الكيلاني ـ كالإسلامية عند سيد قطب ومحمد قطب مهيمنة على منطوق الأدب ومفهومه، وليس قيمـاً يعزل بعضها عن بعض كمـا تعتقد بعض الفلسفـات، فحين يذكر كانت مـثلاً أن «أساس الجمـال في الطبيعة لهـو أمر يقوم خارجنا، أمـا أساس الجمال فأمـر يقوم فينا، في موقفنا العقلي، الذي يضفى الجـلال على ما تقدمه الطبيعة»[2]، فإنه في الواقع يفصل بين أمرين متكاملين؛ فالله ـ مثلاً ـ «جميل يحب الجمـال» وهو كذلك: ﴿ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾ [الرحمن: ٢٧]، ولا يمكن بأي حال ـ في إدراك المسلم ـ أن ينفصل جمال الله عن جلاله[3].

ولكن مع ذلك، فإنه على الرغم مما «يكنه باحـثو نظرية القيمـة من تقدير لهذا الثالوث الراسخ على مر الزمان، فإنهم لا يعفـون أنفسهم من مواجهة السؤال عن وحدة القيم أو تعـددها . . . فمنهم من يكتفي بالقيمـة مفهوماً عاماً له مـصدقاته المنتشرة على مدى فاعليات الإنسان، فكراً وسلوكاً، وبالتالي يمكن توحيدها، كما يوحد بعـضهم بين الحق والخـير أو بين الحق والجمـال أو بين الجمال والخـير»[4]، ومنهم (ديدرو) الذي يرى «أن بين الحق والخير والجمال وشائج وثيقة»[5].

ومهـما يكن الأمـر، فإن إسـلاميـة الأدب في رأي الكيلاني ترتبط بالـقيم

(١) نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية ص٤٨.

(٢) إ. نوكس: النظريات الجمالية ص٨١.

(٣) سيتضح الأمر أكثر في موضعه من البحث: فصل مفهوم الجمال.

(٤) صلاح قنصوه: نظرية القيمة في الفكر المعاصر، ص٤٧ دار الثقافة للنشر/ القاهرة ١٩٨٧.

(٥) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص٢٩٨ـ دار العودة، بيروت ١٩٧٣.

الثلاث، مما يجعل فكرة بودلير التي تذهب إلى أن الجمال يمكن أن يكون في موضوعات تتناقض مع الحق والخير[1] فاقدة لمعناها، ويؤصل لأدب جديد لا يقوم على الطفرة والصحوة، وإنما يقوم على الدين والفكرة بما يصنعانه من قيم هي الحق والخير والجمال، قيم إنسانية تكتسب قوتها من فطرة الإنسان. لذلك لم يكن مثل الواقعية أو الرومانسية أو الوجودية، فهو أوسع «وأرحب من أن نحصره في قيود من القواعد المحلية أو الطارئة»، ولا حتى تحت جناح النزعة المثالية؛ لأن ميدانه ليس هو التجرد المطلق، ولا التجسيد المطلق، وإنما الواقعية بمفهوم خاص[2]، وبهذا المعنى الذي يصبح فيه الأدب الإسلامي متجاوزاً للمحلي والطارئ يصير من العسير أن نهضم مصطلح «أدب الصحوة» الذي وظفه واضح الندوي مرادفاً للأدب الإسلامي، لا سيما وقد كشف عن مراده بقوله: «العالم الإسلامي بدأ يستيقظ من غفوته أخيراً، وبدأ يبصر مكائد الأعداء وتضليلاتهم في الثقافة والفكر والأدب، وبدأت صحوة في كل جانب من العالم الإسلامي؛ وذلك منذ أوائل القرن الماضي أو قبله بقليل، وقويت وتوسعت هذه الصحوة على مر الأيام، وأثرت في مختلف جوانب الحياة، وظهرت رسومها وملامحها في الأدب كذلك، واستحقت النماذج الأدبية التي ظهرت فيها رسوم هذه الصحوة أن تسمى بالأدب الإسلامي، لكونها جزءاً متحركاً نابضاً من أدب الحياة، ولا أقل من أنها استحقت أن تسمى بأدب الصحوة الإسلامية»[3].

إن أدب الصحوة لحظة من لحظات عمر الأدب الإسلامي، وليس هو الأدب

---

(١) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص٣٠٦ـ٣٠٧.

(٢) سيتبين ذلك في فصل: الواقعية الإسلامية من هذا البحث.

(٣) واضح الندوي: أدب الصحوة الإسلامية، ص٤ـ٥، مؤسسة الرسالة، بيروت ط١، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م.

الإسلامي؛ لأن هذا يرتبط بزمان وحدث وذاك يرتبط بالقيم الخالدة، هذا يرتبط بالمتغير وذاك يرتبط بالثابت، الأدب الإسلامي ـ عند الكيلاني ـ مرتبط بالإسلام لا بالصحوة الإسلامية، ولكن هل حلت إشكالية إسلامية الأدب؟

لعل الدكتور أحمد حمدون سيزيد الإشكالية إيضاحاً، ولا سيما ما يتعلق بإسلامية المنطوق (الشكل) فلقد قال: «وفيما وراء هذه النقطة في الفصل بين الإسلام والأدب من حيث المصدر، وهي كما قلنا جوهرية لما يترتب عليها عَقَدياً لا يكاد اللقاء بينهما ينحصر في مجال أو شكل أو موضوع. فالذي لا شك فيه أن إسلامية الأدب تكون في شكله كما تكون في مضمونه، تظهر في موقف الأديب الحياتي وتصوراته الفكرية ووعيه الكوني وتلون عاطفته ووجدانه، بل تتخلل نواحي الصياغة والتعبير في أدبه، وهذا ما تحاول الدراسة الحالية إبرازه منهجاً وتطبيقاً»[1].

فمثل هذا الرأي الحاسم في مسألة إسلامية الأدب يضم المضمون والشكل، بل ويتعدى ذلك إلى المواقف والتصورات والانفعالات. ولكن هذا الرأي يبقى فرضية تحتاج إلى برهان، سواء فيما يتعلق بلحظة تشكيل النص الأدبي، أو فيما يتعلق بالنص الجاهز.

أما بالنسبة للحال الأولى، فإن هذا الناقد يرى أنَّ التفاعل بين الفنان المسلم والمادة الفنية في إطار التأثير الإسلامي قد أدى إلى عملية فصل شعوري ولا شعوري معاً بين ما ينسجم مع التصور الإسلامي العام وما لا ينسجم»[2]، ومعنى ذلك أن الفنان المسلم حين يبدع ما يبدع تجري في ذهنه وخياله وأفكاره

(٢) محمد أحمد حمدون: **نحو نظرية للأدب الإسلامي**، ص٢١، دار المنهل، جدة، المملكة العربية السعودية، ط١/١٤٠٧هـ.

(٢) نفسه.

وعواطفه عمليـة انتخاب واختيار وتصفيـة تنشط وفق التصور الإسلامي للكون والحياة، وهذه العملية يتحكم فيـها الشعوري واللاشعوري حرصاً على: «خلق الانسجام في النص».

وأما الحالة الثانيـة، فنتبينها من تعليقة على لوحـة من فن الأرابيسك وأبيات شعرية لأبي تمام هي:

أخـاف إلهي ثـم أرجـو نواله ولكن خـوفي قـاهر لرجـائيـا
ولولا رجائي واتكالي على الذي توحد لي بالصـنع كهلاً وناشـيا
لما سـاغ لي عـذب من الماء بارد ولا طاب لي عيش ولازلت باكيا

قال: «إن هذا الشـعر الذي قرأناه دينـي بمحتواه . . . ولا شك أن الناحـية الدينية إنما هي ثمرة تأثر الشعر والفنان بالدين (الإسلام)، ولكن هذه الإسلامية التي تكمن في مضمون هذين العملين ـ على أهميتها ـ ليست هي الأثر الديني المقصود المشترك بين الفنين والممثل في الحـركة الذهنية . . . هذه الحركة الذهنية عبارة عن الانتـقال من الوحدات الصغيرة إلى وحـدات أكبر في الشكل الفني: من التفعـيلة إلى الشطرة إلى البيت إلى القصيدة في الشـعر، ومن الحروف إلى العبارة في الخط»[1].

فالإسلامية ـ عند مـحمد أحمد حمدون ـ تتغلغل في أعـماق الشكل الفني كما تتـغلغل في أعمـاق المضـمون، فـهي ـ بهذا المعـنى ـ إسلامـية مـبادئ ومـواقف ومعتقدات، وليست إسلامية موضوعات أو انتماءات، ولذلك كان الفنان الإسلامي في رأيه يعتمد «على الدلالة الجماليـة أكثر من الاهتمام بالدلالة الفكرية»[2]، وكأن الدلالة الجمالية صارت رمزاً، والرمز دائماً يتميز بالعمق.

(١) نحو نظرية للأدب الإسلامي. ص٨٠ـ٨١.

(٢) نفسه/ ٨٠.

ومن البديهي أن يتساءل الناقد: كيف تكتسب ذهنية الفنان المسلم وحاسته الفنية خصوصية الإسلامية التي تهيمن على البعدين معاً؟

لعل السبب الجوهري في هذا الترابط بين إسلامية المضمون (المفهوم) وإسلامية الشكل (المنطوق) تعود أساساً إلى الفطرة والتربية العامة المقصودة وغير المقصودة التي يعد الذوق الجمالي جزءاً لا يتجزأ منها، فذلك ما يراه الدكتور حمدون حين يقول: «لا شك أن المسلم يكتسب من معايشته للإسلام وتعاليمه ومعطياته الفنية والحضارية ما يلعب دوراً كبيراً في تكوين ذوقه كمنتج أو كمتلق للفنون، بالإضافة إلى أن تعاليم الإسلام قد تنهى عن شيء أو تأمر بشيء، فيصبح الأمر والنهي جزءاً من مكونات الحكم الجمالي عنده، وإذن فتذوق الجمال وإدراكه من وجهة النظر الإسلامية يقوم على الأمرين معاً: الإحساس الذاتي القائم على الفطرة الذاتية للإنسان، والقوة المكتسبة عن معايشة الإسلام أمة وحضارة»[1].

ومن المعلوم أن يتجه الفكر النقدي عند الدكتور حمدون هذه الوجهة التي تجعل «الإسلامية حتمية تاريخية؛ لأنه يصدر عن مرجعية فكرية ترى أن الإنسان يولد مسلماً على الفطرة لقوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ شَهِدْنَا أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَافِلِينَ ﴿١٧٢﴾ أَوْ تَقُولُوا إِنَّمَا أَشْرَكَ آبَاؤُنَا مِن قَبْلُ وَكُنَّا ذُرِّيَّةً مِّن بَعْدِهِمْ أَفَتُهْلِكُنَا بِمَا فَعَلَ الْمُبْطِلُونَ ﴿١٧٣﴾﴾ [الأعراف: ١٧٢، ١٧٣].

فالآية تنص على دور الفطرة والتربية في حياة الإنسان الفكرية، التي تنبثق منها الأحكام كلها، بما في ذلك الحكم الجمالي.

ولكن مع ذلك، فقد يرتبط بالعاملين السابقين الفطري والمكتسب عامل

(١) نحو نظرية للأدب الإسلامي ص٧٤ـ ٧٥.

ثالث لا يقل خطورة عنهـما في حسم قضـية مصـادر الإسلاميـة المتغلغلة في الشكل والمضمون، وهذا العـامل هو «الانتماء»، فالشعور بالانتـماء ـ كما يرى حمدون ـ يفـرض على الإنسان نمطاً من أنماط التذوق الجمـالي يضعف ويقوى تبـعًا لضـعف الانتمـاء وقوته، مما يؤدي إلى تفـاوت درجات الإسـلاميـة في نصوص الأدب الإسلامي، كالذي نلمـسه في الأدب الجزائري حين نفاضل من هذه الزاوية بين شعر جـيل محمد العيـد آل خليفة وشعر جـيل صالح خرفي، وشعـر جيل مـصطفى الغمـاري، إذ «معلوم أن ذاتـية الانتمـاء هذه قد تتـسع وتسمو، فتشمل العرض والجـوهر، المادي والروحي، المحسوس وما استقر في الوجدان دون شعور مباشر به، ولكنها أيضاً قد تضيق وتسف إلى حد الارتباط بالأشكال الفارغة والمظاهر المادية أو المحسوسة فقط»[1].

ومن الأمثلة التي تترجم بصدق هذه الحقيقة ظاهرة التبجح في الشكل الفني عند بعض الشعراء المعاصرين بسبب انحرافهم الفكري، وشعورهم بالانتماء إلى اليسار الاشـتراكي، الذي من شأنه أن يهزأ بالقـيم الإيمانية عموماً والإسـلامية خصوصاً، وقد وقف الدكتور محـمد أحمد حمدون عند هذه الظاهرة مبيناً أن «الشعر الجـديد عندنا فيه مروق فكري وديني أحياناً، وليس مـجرد خروج عن الشكل القديم، وعند (العواد)[2] نفسه في قصيدته (أشبعته لهواً وأشبعه) تتكرر صور لا إسلامية مثل (ايقـون) العابدة ـ أصله مسيحي ـ و(السادان) و(الصنم)ـ من أصل جاهلي. ولكنه حين يتـعرض للذات العلية يقف مـتأدباً خاشعـاً كما يتضح من المثال الذي ذكرنا، وأنه يختلف كثيراً فـيما قال عما عاتبت به فدوى طوقان الخـالق بعنف صادم لعقـيدتها، وقد سـبقهـا صلاح عبد الصـبور حين

(١) نحو نظرية للأدب الإسلامي ص١٢٢ـ ١٢٣.

(٢) العواد: هو الشاعر محمد حسن عواد/ السعودية.

أغلقت أمامه كل الأبواب ورأى نفسه صريعة الإخفاق واللوعة، فأنشد من الشعر ما قد يحتمل الخروج الديني، لقد نسيت فدوى «أن الله لا يُسأل عما يفعل»، وربما أراد عبد الصبور بالإله حبيبته، ولكنه قد يكون خرج من الخرق في التفكير إلى حد الخرق في المجاز والتشبيه... والأمثلة أكثر من أن تعد. وحسبنا أن نقرأ لهؤلاء، ولبدر شاكر السياب أو سميح القاسم أو نزار قباني أو خليل حاوي، وكثير غيرهم، فنحس بنفس النغمة الرافضة الخارقة في التعبير»[1].

إن معنى ذلك أن الشعور بالانتماء إلى تيار فكري معين يخلق في نفس الأديب موقفاً نفسياً وفكرياً وعاطفياً يؤثر في الأدوات الفنية كالتشبيه والاستعارة والرمز، فضلاً عن الموقف البارز عند الذين تمردوا على التراث كلية بما في ذلك الشكل الفني، أليس يَعُدُّ بعض الشعراء التمسك بالتقاليد الشعرية القديمة دليلاً على الثبات والأصالة في حين يعدها البعض رجعية وتخلفاً، وقد «نحسب أن الشعر الجديد بقدر ما فيه من مروق عن الأشكال القديمة، بقدر ما فيه من خروج على الأطر الثابتة في الفكر والعقيدة»[2].

الإسلامية ومشكلة التقاطع الأدبي:

ثمة مشكلة في تصور النقاد الإسلاميين بخصوص العلاقة بين الإسلامية الأدبية والآداب العالمية، التي نهج أصحابها نهجاً نظيفاً وبنّاءً، يبدو في ظاهر الأمر أنها لا تتناقض مع الأدب الإسلامي، ومثال ذلك بعض الاختيارات التي ضمنها محمد قطب كتابه القيم **منهج الفن الإسلامي**، على الرغم من ظهور طابع العقائد والأفكار غير الإسلامية فيها، فقد ذكر مثلاً نصاً من نصوص

(١) نحو نظرية للأدب الإسلامي ص١٢٨.

(٢) نفسه/ ص١٢٧.

(طاغور) وهو يعلم أن «طاغـور ليس مسلماً بطبيعـة الحال! والطابع الهندوكي واضح فيه شديد الوضوح»[1]، وذكر نصاً آخر للكاتب الإيرلندي (ج. م سينج) وهو يعلم «أنه غير مـسلم، وأن مسرحيته تحـمل طابعاً مسيحيـاً واضحاً شديد الوضوح»[2].

فهل هذا لا يتناقض مع الإسلامية المنشودة؟

إن محـمد قطب يظن أن الآداب لا يمكن أن تتـلاقى التقاءً جـزئياً، ولذلك أمكن ـ في رأيه ـ أن تعتمد بعض نصوصها في إطار الاختيارات لانسجامها مع السياق المعتمد في الاختيار، فيقول: «لم نقصر النماذج التي أخذناها من بواكير الأدب الإسلامي على المسلمين من الفـنانين، بل اخترنا إلى جانبـها نماذج من فنانين غير مسلمين؛ لأنها تلتقي التقاءً جزئياً على الأقل مع التصور الإسلامي، وتصلح بذلك أن تسير مع المنهج الإسلامي للفن في هذه الحدود»[3].

فهل هي كذلك فعلاً؟

ما أسـتغربه هو أن الدكتـور عماد الدين خليل قـد علق على عمل محـمد قطب واستحسنه ودعا «الفنانين الإسلاميين أن يواصلوا المسير»[4]. في حين أنه قد عرف الأدب الإسلامي وميزه عن غيره من الآداب باعتبار العقيدة، فبعد أن يذكر تعريف مـحمد قطب للأدب الإسلامي الذي بين فـيه أن «الفن الإسلامي هو الذي يرسم صورة الوجـود من زاوية التصور الإسـلامي» يضيف: «إن هذا الفن يرتكز بالدرجة الأولى على أعماق التجربة النفسـية والوجدانية المنبثقة عن

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص٢٩٢.

(٢) نفسه/ ٣٣٨.

(٣) نفسه/ ٢٦٦.

(٤) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، ص٩٩.

هذا التصور الإسلامي للوجود والعالم»[1]، وبهذا يكون قد أكد التعريف القائم على السمة الرئيسة المميزة للأدب الإسلامي، وهي انبثاقه عن (التصور الإسلامي للكون والحياة)، وقد عبر عنها بوضوح في موضع آخر حين قال: إن الفن الإسلامي لا بمفهومه التاريخي وإنما بمفهومه العقيدي يمثل أوسع نظرة جمالية منفتحة على الإنسان والآفاق؛ لأن نظرة الإسلامي في جوهرها نظرة كونية[2].

إن هذا التركيز على ارتباط الأدب الإسلامي بالتصور الإسلامي وطبيعة إدراكه للكون والحياة، ومحتويات الوجود التي تشكل أساساً طبيعة العقيدة الإسلامية، يضع علامة أساسية تميز بين الأدب الإسلامي وغيره، بحيث لا يمك أن نعد نصاً أدبياً منتمياً إلى حقل الأدب الإسلامي، إلا إذا توفر فيه شرط الانتماء الأساسي وهو «العقيدة».

وبناء على ذلك نتساءل: كيف يسوِّغ كل من محمد قطب وعماد الدين خليل أن نعد أدباً واضح الهندوكية أو المسيحية ضمن اختيارات الأدب الإسلامي لسبب لا قيمة له أمام مبدأ «العقيدة»؟

إن العقيدة من طبائعها أن تسلط الأضواء المميزة على كل جزئيات وعناصر الأدب وبعض خصوصياته لتمنح النص الفرادة والتميز، مما يصبغ عناصر الأدب بصبغة متميزة في كل أدب على حدة. فنرى مثلاً «الالتزام» كخصوصية من خصائص الآداب التي تنطلق من «المنفعي» و«الإصلاحي» ومنها الأدب الإسلامي والأدب الاشتراكي. ولكن طبيعة ما يجب الالتزام إزاءه يختلف لدرجة التناقض أحياناً، مما يجعل هذا الالتقاء الجزئي لا معنى له.

(١) في النقد الإسلامي المعاصر/ ٤٣.

(٢) نفسه/ ٣٩ـ٤٠.

نعم قد نلتقي بعض النصــوص الأدبية التي ينشئها أصحـاب النفوس الطيبة والأخلاق الفـاضلة والضمائر الحيـة والفطرة السليمة، فنستـسيغهـا، وقد نقف مبهورين أمام روعتها وجمالها وجلالها، ولكن كل ذلك لا يعني أبداً أنها تحمل (صفة الإسلامية)، ومن هنا نقول: إن هـناك فرقاً أساسياً بين تقاطع الآداب أو بعض نصــوصهـا وبين تطابقـها، فـالتطابق هو وحـده الذي يسـوغ الانتمـاء والاحتـواء، أما التقاطع فـيؤدي إلى قبول النص واسـتحسانه، دون أن نصـفه بالإسلاميـة، وقد أصاب الدكتـور مصطفى عليان حينمـا نبه إلى خطورة ذلك بقوله: «وفي دلالة الأدب الإســلامي على الشخـصية الإســلامية يحـترس من نصوص لأدباء غير مسلمين تحمل رؤية فكرية موافقة للإسلام، وامتلاءً شعورياً بالإنسانية وحبها؛ لأنها تفقد الأسس التي يقوم عليها الأدب الإسلامي بالمفهوم الذي قدمـنا، وهو أن الإسلاميـة في الأدب تصور فـكري في تعبـير أدبي، لا يقف عند حدود الاستعانة المباشرة أو غير المباشرة بمعاني القرآن الكريم والحديث النبوي الشـريف، وإنما نلمسهـا في التميـز الذي أراده الإسلام لأدبه وأدبائه في التعبير عن صدى القيم في النفس تعبيراً حيوياً منبثقاً من التصور الإسلامي»[1].

إن هذه المسألة تقـتضي الاهتمام والحـذر، لأن هناك آداباً كثيرة تتـقاطع مع الأدب الإسلامي في جـانب من الجوانب الإساسـية، ومع ذلك فـهي من أبعد الآداب عن «الإســلام» عقـيدة وفكراً، كـالتـقاطع بين الأدب العـربي والأدب الإسلامي في أداة التعبير (اللغة العربية)، وتقاطع الإسلامي والماركسي في دور الأدب في التوجـيه والالتزام . . إلخ. ولـئن كان الرسول ﷺ قـد تحدث عن شعر أمية بن أبي الصلـت فقال: «آمن شعره وكفر قلبه» وقال فـيه أيضاً: «فقد

(١) مصطفـى عليان، مقدمة في دراسة الأدب الإسـلامي، ص ١٢ـ ١٣، دار المنارة، السـعودية، ط١/ ١٩٨٥م/ ١٤٠٥ هـ.

كاد يسلم في شعره»[1]، فإن ذلك يعني أن مجرد الإيمان أو التوافق في أداة التعبير لا يمكن أن يجعل من أدبين متغايرين أدباً واحداً على أي حال، على أن الانتفاع والتذوق الجمالي لتلك الآداب مهم كما سنبين ذلك حين نتحدث عن مسألة الانفتاح على الآداب العالمية.

العامل الجغرافي والتاريخي، ومسألة الإسلامية:

سألت الدكتور مصطفى الشكعة عن مفهوم الأدب الإسلامي، فقال: «كل ما أنتج تحت المظلة الإسلامية فهو أدب إسلامي»[2]، وهو تعريف مبني على تقاطع الآداب في (الجغرافي والتاريخي) دون النظر إلى (العقيدي) وفي هذا خلط كبير بين الإسلامي وغير الإسلامي، وعدم التمييز بين أدب العصاة وأدب التقاة الذي أنتج وينتج في العالم الإسلامي. وأفضل من هذه الرؤية فيما أظن وجهة نظر المستشرق غوستاف فون غرنباوم الذي صاغ سؤالاً يتضمن الجانب التاريخي والعقيدي للأدب على الشكل التالي: «هل ثمة من معنى لقولنا: أدب إسلامي أكثر من إطلاق لفظة إسلامي لتشمل الشعوب العديدة التي اعتنقت الإسلام»[3].

إن كلاً من الناقدين يضع نصب عينه الجانب الجغرافي والتاريخي، ولكنهما يختلفان في كيفية النظر إلى (العقيدي) الذي بواسطته ـ كما أسلفنا القول ـ: يتميز الأدب الإسلامي عن غيره من الآداب، ولعلنا نستطيع بالطريقة التي نظر بها الشكعة أن ننظر إلى أدب النصارى واليهود وغيره مما أنتج تحت المظلة الإسلامية على أنه إسلامي، بل وقد يصبح كل الأدب الذي أنتج من منظور

(١) الأحاديث من رواية البخاري ومسلم. وقد اعتمدها عليان في المرجع السابق ص١٣.

(٢) كان ذلك في جامعة القاهرة بمصر سنة ١٩٨٩م، في جلسة علمية حضرها الدكاترة: عبدالقادر القط، وعز الدين إسماعيل، وصلاح فضل.

(٣) غوستاف فون غرنباوم: دراسات في الأدب العربي ص٣٩. وفهمنا لطرح غوستاف فون غرنباوم هنا يخالف فهم محمود حسن ريني في كتابه: دراسات في أدب الدعوة الإسلامية ص٢٨.

اشتراكي إلحادي من الأدب الإسلامي في الوقت نفسه الذي يحارب القيم الإسلامية ويعمل على هدمها، هذا محال من القول. نعم إن الآداب التي أنتجت تحت المظلة الإسلامية قد تتأثر بعض التأثر بالبيئة والفضاء الفكري لتلك المجتمعات، ولكن ذلك لا يمنحها (الإسلامية) التي تصبغ التصور وما ينبثق عنه بصبغتها، إذ في الواقع «فحيث سيطر الدين الإسلامي يمكن أن نلخص العلاقة بين روح الإسلام والنتاج الأدبي على هذا النحو: إن وحدة الآداب التي يمكن أن نسميها إسلامية؛ لأن أربابها اندمجوا معاً في دين واحد ظلت سليمة متماسكة الأطراف؛ لأن أصحابها توحدوا في تجربتهم الوجودية، وتوحدوا في منازعهم الفكرية الأساسية، وتوحدوا بالانضواء تحت سلطان مبادئ تنص على الشكل وطريقة التعبير. وإن تنس فلا تنسَ اشتراكهم في نظام سياسي واجتماعي عاشوا في ظله، وحيث لم تتدخل هذه العناصر بطريق غير مباشر انطلقت من عقالها تطورات محلية وأساليب محلية مبنية على موروثات غير إسلامية؛ كتلك النزعات الأدبية التي نجحت في فارس والأندلس، في بعض البلدان التي نعدها شرارة الإسلام كالجزيرة العراقية، وتوحد الغايات الإسلامية الموروثات المحلية، وتشذب منها فتسقط بعض الموضوعات وتحد حرية الشكل وتكيف الغايات الإنسانية»[1].

إن العامل التاريخي والعامل الجغرافي لهما أثرهما في النص الأدبي، ولكن حين تهيمن العقيدة يصبح أثر الطبيعة أقل تأثيراً؛ لأن الغايات الإسلامية توحد الموروثات المحلية وتشذب منها، بل وتسقط بعض الموضوعات وتتحكم في الشكل ومقاصد الأدب، وبقدر ضعف العقيدة تبرز التأثيرات الأخرى، مما يسمح لنا بالقول: إن نظرية (تين) التي تريد أن تفسر الأدب في ضوء الزمان

(١) دراسات في الأدب العربي ص٤٩ـ٥٠.

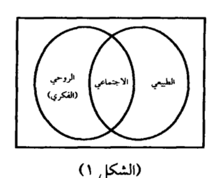
والمكان والجنس[1] سوف لن تحل المشكلة في المناطق التي تهيمن فيها العقيدة.

وإذا أصيب أدب ما بخلل في القيم، فذلك في الواقع يرجع إلى زعزعة في العقيدة وخفوت في الضمير، واضطراب في الروح، وعلى حد تعبير المفكر الجزائري مالك بن نبي: «فالنشيد الذي يحشد طاقة الشعب كما يحشد المكثف الشحنة الكهربائية لا يمكنه أن يتشكل على سجل أجنبي حتى في مجرد تعبيره الفني أو الموسيقي أو الأدبي؛ لأن عملية تركيبه تتم داخل روح الشعب أولاً، لكي يترجم فيما بعد ضمن فكر إنساني يكون جزءاً من تلك الروح الجماعية»[2].

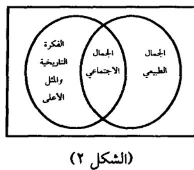
إذا كان «التاريخي» حدثاً ناجماً عن نضج العقيدة في النفوس، على أساس أن الله سبحانه وتعالى قد أعلمنا عن هذا القانون بقوله: ﴿**إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ**﴾ [الرعد: ١١].

وإذا كان «الطبيعي» أي «الجغرافي» من وظائفه أن يطبع ذوق الإنسان الذي يتفاعل معه، فإن الجمال الاجتماعي يكون نتيجة تقاطع الفكرة وما تحمله من مثل عليا مع الطبيعة وما تحمله من جمال طبيعي.

ويمكن أن نصوغ هذه الحقيقة كما يلي: (انظر الشكل: ١، ٢)



(الشكل ١)





(الشكل ٢)

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص٣٣٠.

(٢) مالك بن نبي: آفاق جزائرية، ص ١٨٢.

إن الجمال الطبيعي من خلق الله، وهو يتغير حسب المناطق الجغرافية، مما يجعل الأذواق تتفاضل لتؤثر في نسبية الأحكام الجمالية على أساس أن «الجمال في الطبيعة بداية لنشأة الجمـال في المجتمع»[1] وإن المثل الأعلى الإسلامي تنزيل من الله، وهو ثابت لا يتغير بتغير الزمان والمكان، ولكنه يؤثر كذلك في الذوق ويهذبه ويشارك في تشكيل صلة الإنسان بالجمال، ويعمل على توجيه الأحكام الجمالية.

وإن الجمال الاجتماعي أو الفن الإسلامي يتشكل في الحيز الذي يتقاطع فيه (الطبيعي) مع (الروحي) ليصنعا حادثاً تاريخياً.

ومن هنا نستنتج أن الأدب الإسلامي يمكن أن يتـأثر بالبيئة الجغرافـية فيتنوع ويتلون بحسب تلك البيـئة، ولكن تبقى التجربة الروحيـة والفكرية دائماً بمثابة الطاقة القوية، التي تـصنع وحدته الشكلية والعاطفيـة والفكرية، ومن ثم تمنحه الإسلامـية، ولقد صدق غـوستاف فون غـرنباوم عندما قال: «توحـد الغايات الإسلامـية الموروثات المحلية، وتشـذب منها فتـسقط بعض الموضوعـات وتحد حرية الشكل وتكيف الغايات الإنسانية»[2].

ولكن ما يحدث في الساحـة الإسلامية الممتدة تاريخياً على مـدة أربعة عشر قرناً، وجغـرافياً على خط (الأندلس/ جاكـرتا)، هو أننا نرى نتاجاً أدبيـاً غير إسلامي تماماً، مما يجعل الفكرة التي تعد الأدب الإسلامي هو كل ما أنتج تحت المظلة الإسلامـية غيـر صحيحـة؛ إذ إن بعض ذلك ينتمي روحـياً وفكرياً إلى معتقدات وإيديولـوجيات مناقضة للإسلام، فهل نعد مـثل هذه إسلامية لمجرد أنها أنتـجت تحت المظلة الإسلامية؟ هل يمكن أن نعـد ـ مثلاً ـ رشيـد بوجدرة الكاتب الروائي الجزائري إسـلامياً ونحن نقرأ له عبـارات مثل: «صوت المؤذن

(١) تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي ص١٢.

(٢) دراسات في الأدب العربي ص٥٠.

ينقض كالصاعـقة، فجأة فأرتي البيـضاء تنتفض ذعراً في قفصـها، هي حامل أخاف عليـها»[١]؟ وقل مثل ذلـك في الكاتب الروائي الطاهر وطار الذي نذر نفسه لخـدمة الإيديولوجيـة الماركسية وضرب قـيم الإيمان، كما يبـدو مثلاً من قوله: «تطاير شعـر الفتاة، بَرَزَتْ الديدان من كل فتحة في بدنـها، راح الجسد المرمري يتآكل يتـحول إلى ديدان بيضاء وزرقاء وحـمراء، هكذا صارت، هكذا صاروا، هكذا نصير، هذا كل ما هنالك، اختفت الديدان، لم يبق سوى هيكل عظمها يقـف منتصباً»[٢] وكـذلك الأمـر بالنسبة للشاعر السوري أدونيس حين يقـول: «غنيت للأفـول، رقصت فـوق جثـة الإله»[٣] أو بلند الحـيدري حين ينشد: «لو مرة عرفت يا إلهي الكسيح كيف الزنا يصير»[٤].

إن الدكتور مـحمد إقبـال عروي قد حاول أن يجيب عـن هذا التساؤل، إذ يرى أن «استقلاليـة الشخصية الإسلاميـة تفرض علينا رفض كل المناهج الأدبية المعاصـرة باعتبار أن العـقلية التي أنتجـتها لا تزال تعاني من شـروخات فكرية واجتماعية وأخلاقية أهمها: النكران الجاحد لعالم الروح، والانفصام المريع بين الدين وأمور الدولة، والتدهور المشين لجـميع القيم الأخلاقيـة. كل هذا وغيره يجعلنا نسـتريب أمر تلك العطاءات المنهـجية. . . إننا لن نتخلى عن الـصرامة التي نتحلى بهـا أثناء تكوين شخصـيتنا الإسلاميـة، من ناحية العقـيدة والفكر والسلوك الأخلاقي والاجتماعي، إنها أساس حياتنا ووجداننا الحضاري»[٥].

(١) رشيد بوجدرة: **ليليات امرأة آرق**، ص١٧(رواية).

(٢) الطاهر وطار: **عرس بغل**، ص ٨ (رواية).

(٣، ٤) انظر نماذج كثـيرة في: **مقـدمة لنظريـة الأدب الإسلامي**، لعبـد الباسط بدر، ص ٦٠ ـ ٦٤، دار المنارة، جدة، ط١١، ١٩٨٥.

(٥) محمد إقـبال عروي: **جماليـات الأدب الإسلامي**، ص٢١٧/ المكتبة السلفيـة، الدار البيضاء، المغرب ط١٩٨٦.

إذن فـهـذا النوع من الأدب مـرفوض؛ لأن انتـمـاءه إلى مظلة الحـضـارة الإسلامية ظل مجرداً من محتواه الإسلامي.

ومن هنا تبين للدكتور عروي أن الأدباء في العالم الإسلامي طائفتان:

طائفة تؤكد أن الأدب كيفما كان جنسه لا تصدق عليه الإسلامية إلا بعد أن تتحقق فيه جميع الشروط الأساسية، وفي مقدمتها الخلفية العقائدية الإسلامية.

وطائفة تحـرص على أن تدخل ضمن الإسلامـية كل إنتاج أدبي تمثلت فـيه القيم الإيمانية بعيـداً عن معتقد صاحبه، أي بعـيداً عن الرؤية الكونية، وينتهي في الأخير إلى أننا نستطيع أن نخلق في الساحة الأدبيـة ثلاث دوائر تتباين فيما بينها حسب المقاييس التي تمليها علينا مذهبيتنا وقيمنا الإسلامية:

١ـ دائرة الأدب الإسلامي.

٢ـ دائرة الأبعاد الضمنية الإسلامية.

٣ـ دائرة الأدب غير الإسلامي[١].

وقد فـعل مثل ذلك الـدكتور عـماد الدين خلـيل، إذ دعا إلى فـرز ما هو إسلامي عـما هو تاريخي صرف، ولكن على ألا يكون الفـرز بالصيغـة الآلية الصارمـة، ولا وفق طريقة انتقـائية تتجاوز عناصـر الارتباط والتداخل المعـقد الوثيق بين التجربة الإبداعية والعقـيدة والتاريخ، وتقع في التقريرية والتسطيح، وإنما يكون العمل عـميقاً وهادئاً يتوغـل في الجذور البعيدة بحـثاً عن مكونات الظاهرة الأدبية وخصائصها الأساسية، قرباً من التصور الإسلامي أو بعداً[٢].

فالدكـتور عـماد الدين خليل لا يحـكم السطح الجغـرافي وحده في تمـيز

(١) جماليات الأدب الإسلامي، ص٢١٨ـ٢٢٠.

(٢) عـماد الـدين خليل: (مـقال) مـلاحظتـان للناقـد المسلم ص٦٨، مـجلة المشكاة، ع٣، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

الإسلامي من غير الإسلامي، وإنما يدعو إلى اعتماد الرؤية الأدبية للكون والحياة مقياساً للتمييز، ومن ثم يصل من دون شك إلى أن يعد كثيراً مما أنتج تحت المظلة الإسلامية في العصر الحديث غير إسلامي ما دام بعيداً عن التصور الإسلامي.

وقد التزم بالخط النقدي نفسه محمد حسن بريغش؛ إذ ذهب إلى أن «الإسلام هو الإسلام وكفى أسلوباً ومضموناً، روحاً ومادة، ولكن العدول عن تسميته الصريحة إلى الروح ليكون هناك متسع لهؤلاء بتفسير كل شيء على أنه إسلامي، وأنه يمثل روح الإسلام، لأن روح الإسلام ليس لها مفهوم محدد، ويمكن لهم الادعاء على كثير من الأشكال الشاذة على أنها من روح الإسلام كما عملت المذاهب المادية والاجتماعية التي انبثقت من الوثنيات، فراحت تزعم أن تصوراتها في الاشتراكية والقومية وغير ذلك من روح الإسلام»[1].

إن هذا الناقد أكثر وضوحاً في موقفه من الأدب الذي أنتج في البلاد الإسلامية على غير التصور الإسلامي، إذ يرفضه شكلاً ومضموناً؛ لأنه ينبثق عن تصورات ورؤى غير إسلامية، ومن ثم تكون بعيدة عن الإسلام، مما يجعل استخدام مصطلح «روح الإسلام» في رأيه غير علمي أو على الأقل غير محدد، وغير قادر على تعيين طبيعة الأدب الإسلامي؛ لأن «الأدب الإسلامي هو الأدب الذي يعبر عن التصور الإسلامي في الحياة بكل أبعادها وألوانها، وهو الأدب الذي يحمل رأي الإسلام، ويوافق شرع الإسلام، ولا يخرج عن إطاره مهما تكن الأسباب، ولا أتصور أدباً إسلامياً ينتجه ملاحدة أو فسقة مارقون من الدين أو ماديون خبثاء، ولا أتصور أدباً إسلامياً ينتجه الضائعون

(١) محمد حسن بريغش: في الأدب الإسلامي المعاصر دراسة وتطبيق، ص٦٥، مكتبة المنار، الأردن، ط٢، ١٤٠٥هـ.

الذين تلتبس عليهم الصورة فيخلطون بين الوثنية والإسلام، ويخلطون بين شرع الله وتخبطات البشر في الآراء الفلسفية. الأدب الإسلامي ينبع من الإسلام والمسلمين، له سماته وله صوره وله أشكاله وأساليبه، قد يلتقي مع هذا المذهب أو ذاك في نقطة أو نقاط، ولكنه يبقى إسلامياً ويبقى ذاك غير إسلامي»[1].

وعلى هذا الأساس الذي يرتبط فيه الأدب بالتصور ويوافق الشرع الإسلامي، ويدور في فلك الفضاء الفكري الإسلامي، يصبح التقويم الأدبي الذي ينشد التمييز بين الآداب من حيث هي مذاهب ومدارس قائماً على الأسس الإسلامية «فحين نقوم أدبنا الإسلامي ونكتب تاريخنا الإسلامي نقومه على أسس إسلامية وليس على أسس جاهلية»[2]، على أن ندرك أن الفرق بين الأسس الإسلامية والأسس الجاهلية هو الفرق بين الفضاء الفكري الإسلامي والفضاء الفكري القائم على التصورات الأخرى التي لا تنبثق من القرآن سواء منها القديمة التي سبقت الإسلام كالتصور اليوناني وغيره، أو المعاصرة على اختلاف منابعها الفلسفية، فكل ما خالف الإسلام فهو جاهلي، لأن الجاهلية ليست فترة زمنية محدودة، وإنما هي حال ووضع ونظام فكري وسلوكي يقوم على غير الألوهية والربوبية الحقة، ومنه ينتج أن «المعرفة للمعرفة ليست منهجاً إسلامياً، في الإسلام، المعرفة للحركة، والعلم للعمل، والعقيدة للحياة»[3].

(١) في الأدب الإسلامي المعاصر ص٦٥ـ٦٦، ويقول فوزي صالح: «إذا أمعنوا النظر في طروحات طه حسين الإسلامية لوجدوا أنها رؤية تاريخية بحتة متأثرة إلى حد كبير بآراء ونظريات المستشرقين» م. الأمة: ٤٦ س ٤ ١٤٠٤هـ.

(٢) نفسه/٨٦.

(٣) سيد قطب: مقومات التصور الإسلامي، ص٢٤، دار الشروق، ط٣، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

ويمكن لمن يعود إلى الدراسة التطبيقية المهمة التي كتبها الدكتور محمد عادل الهاشمي تحت عنوان «نجيب محفـوظ يفصح عن طريقه التغريبي»[1] أن يعرف خطورة عـد مـثل تلك الآداب المنغـمـسة فـي الجاهليـة المعـاصـرة من الأدب الإسلامي لمجرد كون مبدعها منتمياً إلى جغرافية المجتمع الإسلامي.

بين الأدب الديني والأدب الإسلامي:

قد يبـدي بعض الدارسين اعتراضاً على مـصطلح «الأدب الإسلامي»، ولا سـيـمـا أولئك الذين درسـوا الأدب العـربي من بعض الزوايا الإسـلامـيـة، ويستخدمون عندئذ مصطلح الأدب الديني، أو ما شابه ذلك لا سيما وقد رأينا الدكتور عبد الله الركيبي يسمي أحد كتبه **الشعر الديني الجزائري الحديث**[2].

لذلك وجب التـفـريق بين المصطلحين. والحق أن الفـرق بين الأدب الديني والأدب الإسلامي فرق بين الـعموم والخصوص، والعـلاقة بينهما عـلاقة الجزء بالكل، لأن الأول يدل بصيغته على الشمـول والموضوعاتية في آن واحد، فمن جهة يدخل تحت هذا العنوان أدب جميع الأديان، ومن جهة ثانية يدل على كل الموضوعات التي تتعلق بالدين؛ من عبـادات وسلوكات وشعائر. أما الثاني أي مصطلـح الأدب الإسلامي، فيـدل على التصـور الذي تنبثق عنه كل أسـاليب التعبير، وكل أنواع المشاعـر والوجدانات والانفعالات التي تصوغ الشكل الفني الإسلامي، فهو يشبه مصطلح «الفن المسـيحي» كما يتجلى من قول تولستوي: «الفن المسيـحي هو ذلك الذي يسعى إلى توحيـد جميع الناس بدون اسـتثناء، وذلك بأن يشـيع في نفوسـهم الإحساس بأن كـل إنسان، وبأن جمـيع الناس

(١) محمد عـادل الهاشمي: قضايا وحـوار في الأدب الإسلامي، ص٢٥ وما بعدها، وانظر كذلك مقال: حول الرواية الإسلامية لفوزي صالح، مجلة الأمة ع: ٤٦ سنة ١٩٨٤م/ ١٤٠٤هـ، ص ٥٠.

(٢) عبدالله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث (ش. و. ن.ت) الجزائر، ط١/ ١٩٨١.

متشابهون في ارتباطهم بخالقهم، وكذلك بجيرانهم أو بأن يحرك في نفوسهم مشاعر متشابهة، وقد تكون أبسط أنواع المشاعر، شريطة ألا تكون منافية للمسيحية، وأن تكون طبيعية في نظر الناس جميعاً بدون استثناء»[١].

وقد نجد من النقاد من يرى أن نسبة الأدب إلى الدين قد يكون أمراً جديداً على نقدنا وقد يثير الدهشة عند من لم يألفوها بعد، بخلاف اصطلاح «الأدب الإسلامي» الذي ألفوه لكثرة تداوله[٢]، كأنهم يرفضون مصطلح «الأدب الديني» لسبب نفسي، وليس الأمر كذلك في اعتقادي؛ لأن قولنا (الأدب الديني) يحيل إلى العموم ليشمل جميع الأديان السماوية والوثنية، بينما يعبر المصطلح الآخر عن ما يليق بمفهوم الأدب، من حيث هو التعبير عن تجربة شعورية يتحدد بُعدها الفكري بالتصور الإسلامي ذي الطابع الخاص، هذا الطابع الذي يؤثر في «طريقة تناول الموضوع وطريقة التعبير اللفظي» إذ هما «جزء تابع لطريقة الشعور، ولتصور الأديب للكون والحياة، أو لإحساسه في فترة من الفترات بالكون والحياة»[٣] على أن ذلك، لا يعني أننا ننكر أن الأدب لا يعيش منضوح البيان بالسحر الحلال وفصل الخطاب إلا في حمى الدين[٤].

ولبيان ذلك بصورة أوضح نورد مثالين؛ أحدهما يمثل الأدب الديني، والآخر يمثل الأدب الإسلامي.

(١) تولستوي: ما الفن ص ٢٣٩ عن محمد عبد السلام كفافي في الأدب المقارن ص٧٥، دار النهضة العربية بيروت ط١/ ١٩٧١.

(٢) عبدالباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ص٩٠.

(٣) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٧.

(٤) محمود حسن ريني: دراسات في أدب الدعوة الإسلامية، ص١٨، مطبوعات نادي مكة الثقافي، د. ت. ط.

١ـ يقول محمد العيد آل خليفة في قصيدة بعنوان «وداع الحجاج»:

استقبلوا وجه الحجاز وسيما   واستنشقوا روح الإله نسيما
البحر رهو كالخميلة منظرا   والجو صحو كالزجاج أديما
والمسلمون يودعون بأنفس   مشتاقة ركباً أبر كريما
والرَّحم تحت العرش يسأل ربه   للركب حفظاً أو يؤوب سليما
والبيت يرتقب الحجيج مرحبا   ويعد نزلاً للحجيج عظيما
يا موكباً لبى نداء إلهه   ومحمد وأبيه إبراهيما
ستحج في كنف الإله وظله   بيتاً عزيزاً في البيوت قديما(١)

٢ـ وقال الشاعر الهندي محمد إقبال:

تحت نور الأفلاك عيش جميل   وأرى النور ينطفي ويحول
وعلى كاهل المساء ترى للشمـ   ـس نعشاً لكن عليه الأصيل
في سَنَى البدر للكواكب أكفان   تَوارَى بها الشعاع النحيل
ليس زاد المسافرين سوى الخـ   ـوف من الموت والحياة رحيل(٢)

فالنص الأول يعالج موضوعاً دينياً محدداً هو شعيرة الحج، ويصف الحجاج وهم يؤدون هذا الركن الإسلامي العظيم، بحيث يمكن القول: بأن هذا من الشعر الديني، ولكن ألا يمكن لغير المتدين ـ أصلاً ـ أن يتناول الموضوع نفسه من زاوية عكسية تماماً؟

أما النص الثاني، فإنك ترى الشاعر يعالج فيه داءً أصاب المسلمين فتقاعسوا عن الجهاد ألا وهو «حب الدنيا وكراهية الموت» وهو في «معالجته لهذا الداء

(١) ديوان محمد العيد محمد علي خليفة، ص ١٦٢ (ش. و. ن.ت) مطبعة البعث، قسنطينة ١٩٦٧.

(٢) نجيب الكيلاني: إقبال الشاعر الثائر ص١٠٣.

يذكر المسلمين بأن الدنيا مصيرها إلى زوال، وأنه لابد من الموت الذي بعده الخلود الأبدي، فإذا كان الموت قدراً محتوماً ففيم الخوف وعلام الجبن؟»[1] إن الموضوع هو الجهاد، ولكن لا يعالج بالطريقة المباشرة، وإنما يساق في إطار الرؤية الإسلامية.

وربما كانت إسلامية هذه المقطوعة من قصيدة لمصطفى الغماري أكثر إيضاحاً للفرق بين الأدب الديني والأدب الإسلامي:

إيه نيرودا .. لو قرأت كتابي	لرأيت الخلود يسقيك نهلا
ولرف القيثار أخضر نشوا	ن يضم الحياة عطراً وفُلا
وجرى الوحي في لسانك أضوا	ء تصب الربيع .. طيباً وظلا
لو قرأت القرآن ما كنت إلا	ثائراً في الوجود ينشد عدلا
فكتابي العظيم ينبوع سر	ضل من يجهل الحقيقة ضلا
ملؤه العدل لا صراع مرير	جل في الخافقين حكماً أجلا[2]

فالمقطوعة لا تعالج موضوعاً دينياً محدداً كالصلاة أو الزكاة أو الحج...، ولكنها تدعو مسيحياً إلى قراءة القرآن، من أجل إصلاح التصور نحو الكون والحياة، ومن أجل التعمق في معرفة القيم السامية، لأن ذلك من شأنه أن يخلق منه ثائراً لإحقاق الحق.

وقد ترى في المقطوعة البعد الزماني الذي يتعانق فيه الدنيوي مع الأخروي ليصنعا أمل الإنسان الأكبر (الخلود)، وقد ترى فيها العوامل الحقيقية التي تعطي الحياةَ معنًى، كما تمنح الكلمة ضوءاً تنير به للإنسان الطريق نحو «الربيع».

(١) نجيب الكيلاني: إقبال الشاعر الثائر ص ١٠٣..

(٢) مصطفى محمد الغماري: ديوان أسرار الغربة، ص ٧٠، ش. و. ن. ت، الجزائر ١٩٩٢.

فالأدب الإسلامي غير الأدب الديني، ولذلك يغضب الدكتور محمد عادل الهاشمي حين يرى الدكتور محمد حسن عبدالله قد «أجاز لنفسه أن يصف نتاج الأدب الإسلامي المعاصر بأنه أدب ديني فيه قدر من التشابه والتكرار ومحدود في رؤيته»، وقد أرجع الهاشمي سبب هذا الحكم إلى ضبابية في فقه معنى الإسلامية، وجهل لمفهوم الأدب الإسلامي، فقال: «إن الفصل الذي اصطنعه بين ما أسماه بالأدب الديني والأدب الإسلامي غير قائم في مصطلح الأدب الإسلامي، فالأدب الذي استكمل شروط الإسلامية الأدبية أدب إسلامي، وإذا لم يستكمل ذلك فليس أدباً إسلامياً وكفى»[١].

وقد كان من الطبيعي أن يختلط الأمر وتتداخل المفاهيم بين يدي كثير من الباحثين الذين لم تستوف تصوراتهم الحدود بين مصطلح الأدب الديني والأدب الإسلامي، وقد يتجلى ذلك في كثير من الدراسات المعاصرة التي مست الجانب الديني في الأدب العربي، متوهمة أنها تعالج جوانب الأدب الإسلامي، وما كتاب **الشعر الديني الجزائري الحديث** للركيبي، و**الأدب الديني ودراسات أدبية من القرآن والحديث** لزكي المحاسني[٢] و**إسلاميات شوقي** لسعاد عبد الوهاب إلا نماذج لذلك، فهي دراسات تترصد بعض الجوانب الدينية في الأدب العربي، وتعمل على دراستها على أنها من الإسلاميات؛ والواقع أنها موضوعات إسلامية تفتقر إلى مواصفات الأدب الإسلامي من حيث هو تصور للكون والحياة، ومن حيث هو صادر عن روح تلتزم بهذا التصور في أعماقه.

فهذه دراسات تمهد للأدب الإسلامي؛ ولكنها لا تثبت عند التمحيص؛ لأن أصحابها ـ سواء الدارسون أم الأدباء ـ لم يكن تصورهم وإدراكهم لإسلامية

(١) محمد عادل الهاشمي: قضايا وحوار في الأدب الإسلامي ص٢٥.

(٢) زكي المحاسني: الأدب الديني ودراسات أدبية من القرآن والحديث، لبنان، سنة ١٣٩٠هـ.

الأدب ناضجاً بالشكل الذي يعرف اليوم منطلقاً من النص القرآني الكريم ولذلك كانت النتائج التي يتوصل إليها هؤلاء الدارسون إما نتائج مبهمة لا تعرف ما الذي تحقق بالضبط، وإما خيبة الأمل؛ لأن القصيدة لم تحتو من مواصفات الإسلامية الشيء الكافي للدلالة على الإسلامية.

ويمكن أن نضرب لذلك مثالاً بهذه الخلاصة التي وضعها شوقي ضيف لدراسته: «والخلاصة: أن إلياذة محرم ليست ـ كما يظن ـ حدثاً جديداً في أدبنا، بل هي عمل مسبوق، وإن من الخطأ أن نسميها أو يسميها صاحبها إلياذة، وإنما هي مجموعة من القصائد في سيرة الرسول وغزواته، وهي أشبه ما تكون بالقصائد الغنائية، ومع ذلك فغنائيتها ضعيفة ليس فيها مشاعر مثيرة، ولا صورة حية ناضرة، فلا تقرؤها حتى تحس بأنها زاخرة بالفتور، وسرعان ما يملؤك السأم والملل، وهي لذلك شيءٌ بين الشعر الغنائي والشعر التعليمي الجاف»[1]. يقرر شوقي ضيف هذا الحكم بعد أن قال من قبل: «وما زال شعراؤنا يتطلعون إلى مجاراة هذا العمل ـ يعني إلياذة هوميروس ـ ومحاكاته، حتى نهض أحمد محرم يحقق لهم الأمل المنشود، اختار حروب الرسول ﷺ موضوعاً لإلياذته أو ملحمته الإسلامية»[2].

إن العنوان الذي وضعه الدكتور شوقي ضيف «الإلياذة الإسلامية لأحمد محرم» لم يكن يستهدف من خلاله دراسة «إسلامية الأدب» من حيث هو فن متميز عن الفنون التعبيرية التي تتخذ من الكلمة أداة لها، وإنما كان يستهدف الموضوعات التي طرقتها الإلياذة، كما أن أحمد محرم قد اختار حروب الرسول ﷺ وغزواته موضوعاً، دون أن يمتلك الفهم الأصيل لمصطلح (الأدب الإسلامي)، ولذلك كانت النتيجة كما ترى «لا تقرؤها حتى تحس بأنها زاخرة بالفتور».

---

(١) شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص٥٦ـ٥٧، دار المعارف، مصر ط٤، ١٩٦٩م.

(٢) نفسه/ ٤٧.

وقد يكون هذا الفتور ناجماً عن طبيعة في (المتلقي)، لأن عملية التلقي «ثمرة التآزر بين القوى المدركة والحواس المتلقية، وبين التلقائي والإرادي، وبين الانفعالي والعقلي، وبين الخيرات الراهنة والخيرات الماضية. . . التآزر هو الأساس الأول للتعرف، ومن هذا التآزر. . . ما يقوم بين الحواس المتلقية للخبرة الراهنة والقوى المدركة، التي تستحضر ما استقر في الحافظة والذاكرة من نتاج التثبيت والذكرى والتحديد. إن هذه القوى المدركة تكمل الخبرة الراهنة ـ التي تتلقاها الحواس ـ بالإحياء والاسترجاع للخبرات والحالات الشعورية والوجدانية والفكرية، وتنهض بالتأويل والاصطفاء والتنسيق والضبط، كما تنهض بالذكر، وهو تلقائي، وبالتذكر وهو إرادي»[1].

ولكن من جهة أخرى قد يكون الفتور ناجماً عن النص نفسه، إذ إن الموضوع في حد ذاته قد لا يصنع أدباً جميلاً مؤثراً وممتعاً، حتى وإن كان موضوعه جليلاً، نعم فللجلال قيمته، ولكن ينبغي ألا ننسى أن الجمال في القيم الأساسية الثلاث: (الحق ـ الخير ـ الجمال)، فقد يكون التعبير عن الخبر لا يمس الطبيعي الذي هو عماد العمل الفني، إننا قد نعيد قراءة قصيدة ما مراراً، لأننا نزداد تعرفاً فيها على الطبيعي لا على الخبري، وبعبارة أخرى؛ لأنها تثير في نفوسنا ووجداناتنا رغبات طبيعية ثم ترضيها، أليس «الشكل هو أن يثير الفنان في نفس القارئ أو المتفرج أو المستمع رغبة طبيعية ويرضيها»؟

أليس «الشكل هو إخضاع الحقائق لإثارة إحساس معين، لا السعي وراء الحقائق في ذاتها ولذاتها»[2]؟ أوليس النقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبي يستمد قيمته من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلاً يمتزج فيه (الموضوع)

(١) عبدالمنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي ص١٨ـ ١٩.

(٢) رشاد رشدي: النقد والنقد الأدبي، ص٥٣ـ٥٤.

بـ(الشكل) في وحدة موضوعية مهـمتها خلق (إحساس) معين[1]؟ أليس الأدب أدباً بالعناصر الثلاثة: (المفهوم ـ المنطوق ـ المتخيل)؟

إننا يمكن أن نخلـص من كل ذلك إلى أن الفـرق بين الأدب الديني والأدب الإسلامي ليس فرقاً في الموضوعات، ولكنه فرق في طبيعة التناول نفسها. فقد نجد عند أديب معين ـ مـثل أحمد شوقي أو مـحمد العيد آل خليـفة، أو حتى عند نزار قباني ونازك الملائكة ـ مـوضوعات ذات طبيعة دينيـة إسلامية، وهذه من زاوية الموضوعات لا غبار عليهـا، ولكن مع ذلك يبقى التصور الذي تنبثق عنه قلقاً لا يعرف الاستقرار، سواء على مستوى النسق الفكري للعمل الأدبي، أو على مستوى المنطوق والمتخيل؛ ولذلك مال الدكتور محمد إقبال عروي إلى القول: بأن أصـدق تعبيـر عليها هو «الأبعـاد الضمنية»؛ لأن هذه الأعـمال لا تتضمن الإسـلامية، وإنما تحتوي بـعض أبعادها وحسب[2] كما ذهب الـدكتور عمـاد الدين خليل إلى بيان الفـرق بين النمطين بقوله: «ولا نعـني بالإسلامي هنا، ذلك الذي شـهـده واقعنا التـاريخي رغم مـا فـيه من جـوانب العظمـة والإعجاز ورغم أننـا ستتطرق إلى بعض معالمه ومعطيـاته، إنما ذلك الذي ينبثق بعمق وأصالة عن التصـور والتجربة الإسلامية بكل آفاقـها وأبعادها وأغوارها، والتي تنبعث دوماً ودونما حاجز بين الحاضـر والتاريخ، فناً أصيلاً واضح المعالم عميق السمات مستقل الشخصية»[3].

هل يمكن للموضوع أن يحدد إسلامية الأدب؟

قد يتبادر إلى الذهن ـ للوهلة الأولى ـ أن الموضـوع يملك أن يحدد إسلامية

---

(١) رشاد رشدي: النقد والنقد الأدبي، ٤٤.

(٢) محمد إقبال عروي: جماليات الأدب الإسلامي ص٢١٠.

(٣) عماد الدين خليل: الطبيعة في الفن الغربي والإسلامي، ص٦، مؤسسة الرسالة.

نص ما! بمعنى أننا حين نجد نصاً يتناول المسجد أو الأذان، أو الصيام ويتخذ منه موضوعاً، فإننا نظن أننا بصدد أدب إسلامي لذلك السبب.

في الواقع ليس الأمر كذلك؛ فنحن نجد أن كثيراً من الروايات الأدبية المكتوبة تحت المظلة الإسلامية وباللسان العربي تتخذ من الموضوعات الإسلامية مجالاً تحرك فيه الشخصيات لتحقق فكرة شيوعية تبطن العداء للدين[1]، فهذه الروايات تستهدف هدم الإسلام باعتماد موضوعات إسلامية، ولعل كتاب **آيات شيطانية** لسلمان رشدي نموذج مما كتب بغير اللسان العربي للهدف نفسه[2].

ومن هنا كان منطلق محمد قطب في رفض اعتماد الموضوع وحده سمة مميزة لإسلامية الأدب، فقد يتحدث الفن ـ كما يقول ـ عن الرسول ﷺ مثلاً على أنه بطل من أبطال البشرية، على أنه جماع الخير وممثل الفضائل، على أنه شخصية عبقرية متعددة الجوانب عميقة الغور، فإلى هنا لا يكون فناً إسلامياً مع أنه يتحدث عن رسول الإسلام ذاته، ويتحدث عنه بروح الإعجاب والتقدير، إنه يتصور الحياة البشرية ـ فضلاً عن قمة هذه الحياة المتمثلة في النبوة ـ على أنها حقيقة أرضية منقطعة عن حقائق الكون، ويتصور النبوة على أنها ضخامة بشرية منقطعة عن الحقيقة الكبرى حقيقة الألوهية، وليس هذا تصور الإسلام»[3].

فالموضوع يكتسب إسلاميته من خلال التصور الإسلامي الذي ينبثق عنه، أما قبل أن يدركه العقل إدراكاً ما، فهو مادة خام تصنع بها ما تشاء، فقد

---

(١) انظر مثلاً: ليليات امرأة آرق للكاتب الجزائري بوجدرة، وانظر كذلك عرس بغل للطاهر وطار، ويمكن أن تعمم الحكم بالنسبة لباقي أعمالهما.

(٢) للتوسع: انظر كتاب رفعت سيد أحمد: آيات شيطانية: **جدية الصراع بين الإسلام والغرب**، الدار الشرقية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص١٧٨.

يحدث أن يتـخذ الأديب الإسلامي من موضـوع غير إسلامي تماماً مجالاً له، فيكسبه الإسلامية الفنية بما يضـفيه عليه من روحه الطاهرة الزكية، ومن المعاني الإسلامـية السـاميـة، وبذلك يصبح مـوضوع مـثل: الكنيسـة أو الصليب أو الخمارة، أو حـتى الجنس موضوعاً يصح لأن يتناوله الأديب المسـلم، فيسكب عليه الإحساس الإسلامي، ويحيطه بالموقـف النفسي المشبع بالشعور الإسلامي النبيل، وباختـصار شديد ففي «ميدان الصراع بين الإنسـان والشيطان يجد الفن الإسـلامي آفاقـاً واسـعة، وجـوانب رائعـة، وحقـولاً خصـبـة للإبداع الفني الأصيل»[1].

إن الموضوع قبل أن يدخل الفن يعيش على الحياد، ولا يملك الانتماء إلا في الفن، إنه قبل ذلك مادة خام تصلح لفعل الخـيرات، وفعل الشرور، ولذا كان «في حاجة إلى مـسلمين فنانين؛ مسلمين يعيشـون الإسلام في حسهم حقـيقة واقعة، ويـتلقون الحياة كلهـا بحس إسلامي، ومن خلال التصـور الإسلامي، فنانين في ذات الوقت يعبرون عن هذه الحقيقة الواقعة في حسهم بصورة جميلة موحية، تتحقق فيها شروط الفن ومقاييس الجمال التعبيري، والعنصران لازمان معاً في ذات الوقت (الجمال والتصور)»[2].

ولكن مع إقـرار النقاد بـحيـادية الموضوع، فـإن هناك تفـاوتاً واضحـاً بين الموضوعات، وهذا التفاوت في القيمة ينعكس على القـيمة الجمالية والأخلاقية للنص، ولذلك كـان الناقد المفكر هيـجل يرى أنه «في كل عـمل فني عظيم، يرى المرء أن مادة الموضوع قد فكر فيها، وأعيد التفكير في جميع نواحيها»[3]،

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ١٨١.

(٢) نفسه/ ٢٦٣.

(٣) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص٣١١.

يقول محمد غنيمي هلال: «إذا تغنى الشاعر بغرائز دنيا، أو بعواطف مسفة، فهل ينال ذلك من قدر التجربة؟ لاشك عندنا في ذلك... إن العناصر الشعرية وحدها من خيال وموسيقى وصور لا تكوِّن الشعر، ولكن لا بد في الشعر من عناصر لا شعرية، وهي الأفكار التي هي جزء من عناصر الشعر ما دام يعتمد على اللغة والكلام، وإذن يسمو الشعر بسمو الأفكار وتهون قيمته بانحطاطها»(١).

فالفنان الحق يتخذ من الكون كله موضوعاً له؛ العظيم والحقير، وإن كان يتجاهل التافه، على أن الفنان المسلم يخضع الموضوعات للتصور السامي مما يسمو بتجاربه نحو المثل الأعلى الإسلامي.

المثل الأعلى للأدب الإسلامي:

يمكن القول: إن جميع آداب العالم لها مثل أعلى جمالي وآخر أخلاقي تتخذ منهما مرجعية لإنتاجاتها الفنية. وقد حدث في الأدب العربي أن اتخذت القصيدة القديمة نموذجاً يقاس عليه شعر الشاعر المحدث، بل «إن القصائد الجياد كانت تعلق في الكعبة حيث تقوم أصنام العرب وأوثانهم»(٢)، وقد تكون هذه الفكرة أسطورة لا يسندها واقع حقيقي، لكن اختيارات النقاد من بعد كانت قد جسمت هذا النموذج في واقع تاريخ الأدب العربي، ظهر في: **شرح المعلقات السبع** للزوزني، و**جمهرة أشعار العرب** لمحمد بن أبي الخطاب القريشي، و**المفضليات** للمفضل الضبي.

فهل يمكن أن يكون هذا النتاج الذي كان يعلق مع الأوثان والأصنام جنباً

(١) النقد الأدبي الحديث ص ٣٩٢.

(٢) محيي الدين صبحي: شعر الحقيقة: دراسة في نتاج معين بسيسو، ص ١٧، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

إلى جنب نموذجاً للأدب الإسـلامي يحذو حذوه ويتـقفى أثره، ونحن نعلم أن الإسلام عقيدة وشريعة، جاء ليجتث أصول هذا الاعتقاد الفاسد؟

لذا لابد أن نسأل: ما هو النموذج الأدبي الذي يمكن اعتـماده لبيان الصورة الحقـيقـية الملمـوسة للأدب الإسـلامي، بحيث إذا أشـير إلى المواصفـات التي يوصف بها هذا الأدب ألـفيناها مجـسمة فـيه، كمـا تجسم القـصيدة الجـاهلية المقاييس والمواصفـات التي عرفت «بـعمود الشـعر» أو «مذهب الأوائل» و«نظام القريض»[1]؟؟

إن الدكتـور محمد عبـدالله دراز يرى أنه «ما إن ظهر مـحكم التنزيل حتى اكتسح الحماس للشعر والنثر، وأنزلت المعلقات السبع من باب الكعبة، واتجهت كل الأسماع إلى هذا الإعجاز الجديد في اللغة العربية. فلغة القرآن مادة صوتية تبعد عن طراوة لغة أهل الحضر وخـشونة لغة أهل البادية، وتجمع ـ في تناسق حكيم ـ بين رقة الأولى وجزالة الثانية وتحقق السحر المنشود»[2].

ومعنى ذلك أن المثل الجـمالي الأعلى للأدب الإسـلامي هو القرآن الكريم، «فالقرآن ـ حامل هذه الرسالة ـ كان وسيظل النموذج الذي لا يبارى في الأدب العربي، فجمال أسلوبه محل إعجاب الجميع في كل العصور، وإذا نظرنا نظرة مجردة إلى الصفات الأدبية التي ينطوي عليـها نستطيع أن نقول: إنه يعتبر المثل الأعلى لما يمكن أن يسمى أدباً بوجه عام، إذ إن لغة القرآن تمتاز بالسمو والجلالة لا بالغـواية والتأثيـر، إنها تأخـذ بالقلوب أكثـر مما تغري الأسـماع إنـها تثـير الإعجاب لا المتعة، إنها تفحم بالحجة أكـثر مما تستثير العواطف وتجلب السرور

---

(١) انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٣٣-٣٤، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص٤.

(٢) محمـد عبدالله دراز: مدخل إلى القـرآن الكريم: عرض تاريخي وتحليل مـقارن، ص١١٥، دار القلم، الكويت، ط٣، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

الهادئ لا الصاخب»[1].

هكذا يرى دراز في القرآن الكريم المثل الأعلى للأدب، بل ويرى أن «جميع العلوم والفنون الإسلامية تستمد على الدوام من هذا المصدر قواعدها ومبادئها»[2]؛ لأنه لم يجدد فهم الإنسان للكون والحياة وحسب، ولكن طرق موضوعات غير مطروقة في الأدب الجاهلي، وكان ظهوره خلقاً للغة جديدة ولأسلوب جديد[3].

ومن البديهي ألا تكون هذه النظرة قاصرة على دراز؛ فقد شاركه فيها الأستاذ محمد قطب الذي اقترح في الواقع عدة نماذج لكنه وضع على رأسها جميعاً القرآن الكريم، ذلك لأن: «القرآن ـ أولاً ـ يعرض تصوراً شاملاً للكون والحياة والإنسان، لا يعرضه كتاب آخر في الأرض بمثل هذا الشمول والإحاطة، وبمثل هذه السهولة والوضوح، وهذا التصور كما قلنا هو الذخيرة الموضوعية للفن.

وهو ـ ثانياً ـ يضم نماذج من الأغراض الفنية والأداء الفني، لا تتمثل بمثل هذه الوفرة المعجزة في كتاب، ومن ثم فهو من ناحيتيه هاتين دستور كامل لأي منهج فني يريد أن يعبر عن الحياة بتصور إسلامي أولاً، وكذلك على مستوى كوني»[4].

ولكن إذا كان المثل الأعلى للأدب الإسلامي هو القرآن، والقرآن وحي معجز، ألا يمكن أن نتساءل من جديد عن علاقة التقاطع بين الجمال الطبيعي والتنزيل ودورهما في خلق المثل الأعلى للجمال الاجتماعي أي «فن الإنسان»؟ وهل وجد ذلك؟ وما أهم نماذجه؟ وما هي سماته؟

(١) مدخل إلى القرآن الكريم ص١١٥.

(٢) نفسه ص ١١٦.

(٣) نفسه.

(٤) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص٢٠٥.

سمات الأدب الإسلامي:

لقد كـانت كل التعريفـات السابقة ـ وإن اخـتلفت بعض الاختـلاف ـ تتفق جميعاً في شيء أساس، هو أن هذا الأدب ينبـثق من تصور محدد هو «العقيدة الإسلاميـة»، وهذا التصور هو الذي تتـحدد بموجبه «سـمات الأدب الإسلامي وكل مواصفاته: الفنية والفكرية».

ولما كانت سمات الشيء تعني العلامات التي يعرف بها، فإننا نعني بالبحث عن هذه السمات العلامات الفنية والفـكرية التي يتميز بها الأدب الإسلامي عن غيـره من الآداب، خاصة وأن هذا الأديب يتـخذ «مثله الأعلى» من «المعـجز» شكلاً ومضموناً، منطوقاً ومفهوماً.

وعلى أن القـرآن الكريم هو النموذج، وهـو في الوقت نفســه المرجع الذي يحدد ويشرع للمـفاهيم الكبرى، مثل الحقـيقة والجمال والخـير، ويبين ترابطها واتساقها لتصنع «الكامل» فإن دوره في تحـديد السمات المميزة للأدب الإسلامي سيكون أساسياً، سواء بالنسبة للوظائف الجمالية لهذا الأدب أو وظائفه الفكرية والنفســية والأخلاقيـة والعقائدية، على أساس أن «وظائف الأشـياء تؤدَّى عن طريق جمالها» كما يقول سيد قطب.

ولكن لما كان مفـهوم الأدب الإسلامي لا يخرج في إطاره العام عن مـفهوم الجمال عند الإســلاميين، ذلك الذي يرى الجمال في البـاطن والظاهر على حد سواء، فإن سمات الأدب في هذه الحال سيصوغها النقد مترابطة كما كانت في «المثل الأعلى» لهذا الأدب، لأن السمات أو الخصائص الأدبية تتجلى من خلال التعبير من حيث هو تشكيل ونظم يتـفاعل فيه الظاهر والباطن. ويمكن أن نشير إلى هذه السمات التي هي: (عقـيدة التوحيد ـ الالتزام ـ الواقعـية ـ العضوية ـ

الغائية ـ الأخـلاقية ـ الإنسانيـة ـ الجمالية ـ التـصويرية ـ التفاؤليـة ـ الانفتاح ـ الكونية ـ الشمولية» فيما يلي:

١ـ العـقيـدة: وهي التي ترسم مـعـالم التـصور، وتحـدد المنهج، وتعـيّن الأهداف، وتغذي الموهبة وتبني الخصائص[١]، وهذه العقيدة مبنية على الإيمان بالله وملائكته وكتـبه ورسله واليوم الآخر، والقضاء والقـدر خيره وشره، ولما كانت العقيدة وعياً للكون في مستوَيَيْه أو عالَمَيه: عالم الغيب وعالم الشهادة، فإن النقاد يرون أن خـاصية الإيمان هي التي تحدد مجـالات الأدب لتشمل «كل مجالات الوجـود مرسومة من خلال النفس المؤمنة المتفـتحة بالإيمان»[٢]، كما سيتبين الأمر بوضوح في فصل: «مفهوم التصور الإسلامي: أبعاده ومشكلاته».

ويرى النقاد الإسـلاميون ـ وعلى رأسـهم محمـد قطب ـ أنه «حين تتأصل العقيدة في النفس فإنها تصل بين الإنسان وبين الحقيقة الكبرى ـ حقيقة الألوهية ـ بشتى المشاعر، من الحب والرهبة والخوف والطمع والأمل والرجاء، وتصل بين الإنسان والكون والحياة بصلات من التعاطف والمودة والقربى، وتصل بينه وبين أخـيه الإنسـان برباط من الحب الحي المتدفـق الفيـاض، وتربط كيـان النفس، فتسـتقيم على المنهج الواصل توحد بين طاقـاته المتفرقة وأوجه نشـاطه المتباينة، فتجعلها طريقاً واحداً ذا غاية واحدة وتوحد بين الدنيا والآخرة والعمل والعبادة والأرض والسماء، وكل واحد من هذه المشاعر يصلح ميداناً لألوان لا نهاية لها من الفن، هي من الضـخامة والشـمول والعـمق بحيث تخـاطب الإنسان في جميع حـالاته وأجياله وبيئـاته، لأنها تخاطبه فـي أعمق أعماقه، تخـاطبه من

(١) عدنان علي رضـا النحوي: الأدب الإسلامي إنسـانيته وعالميته، دار النحوي للنشر، الرياض، ط١، ١٤٠٧هـ.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص١٨٠.

حيث هو إنسان لا من حيث هو قطعة من هذا الجيل أو هذه البيئة أو ذلك المكان، ومن ثم فهي فنون إنسانية باقية ما بقيت الحياة»[1].

وهكذا تصبح للعقيدة سلطتها على النص الأدبي، بحيث تهيمن على النص هيمنة كاملة لتمنحه الوجهة السليمة على مستوى القيم الثلاث: الحق والخير والجمال، وبذلك يحقق البعد الإصلاحي والبعد الأخلاقي والاجتماعي والجمالي والإنساني والزماني: «وهنا يفترق الفن الإسلامي عن الفن الغربي الحديث، والفن العربي المزور.. ففي هذا الفن الأخير لا تحس بوجود العقيدة وأثرها في الحياة»[2].

٢ـ الالتزام: وهو خاصية تنبثق من الخاصية الأولى، وتبين أن الأدب الإسلامي يلتزم بتصور معين للحياة[3]، له ضوابطه الفكرية والشرعية، وهي ضوابط مرجعيتها القرآن الكريم والسنة المطهرة، على أن النقاد يؤكدون أن التزام الفن بالمفهوم الإسلامي لا يضيق مجالاته، بل يوسعها لتشمل الكون كله والحياة كلها، ليس في زمنها المقيد أو مكانها المحدود، ولكن في الزمان المطلق والمكان المطلق اللذين تشملهما الدنيا والآخرة.

وسنعود إلى قضية الالتزام بشيء من التفصيل في الباب الموالي، حين نعالج مشكلة «الواقعية والالتزام».

٣ـ الواقعية: وتختلف الواقعية الإسلامية عن الواقعية المادية، لأنها:

أولاً: تنظر إلى الواقع على أنه يشمل عالم الغيب وعالم الشهادة معاً؛ لأن المرجعية القرآنية تحدد ذلك: ﴿فَوَرَبِّ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ إِنَّهُ لَحَقٌّ مِّثْلَ مَا أَنَّكُمْ

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٧٣ـ١٧٤.

(٢) نفسه/ ١٧٥.

(٣) نفسه/ ١٩١.

تَنطِقُونَ ﴾[1] [الذاريات: ٢٣].

ثانياً: تنظر إلى «الفنون التي تصر على أن تكون رقعتها هي الأرض وحدها بمعزل عن السماء؛ لأنها تستنكف أن يكون للقوى الغيبية ظل في حياة الناس هي فنون ترتكب حماقتين، الأولى أنها تنكر حقيقة واقعة لا سبيل إلى إنكارها، وهي أن الإنسان لا يقوم وحده ولا يدير حياته وحده، ولا يحدد مصيره وحده. . . والثانية تضييق رقعتها وحرمان نفسها من فرص عديدة لإبراز ألوان من الجمال الفني»[2].

ومن الواضح أن الواقعية بهذا المعنى ترتبط بمشكلتي القضاء والقدر وما ينجر عنهما من أفكار عرفت في مجال الحديث عن الحرية كما حددها المعتزلة والجبرية، ولكن ذلك مجاله في فصول أخرى[3].

٤ـ العضوية: وهي سمة تبين كيف يتفاعل الدنيوي مع الأخروي في تصور الأديب المسلم، لذلك تعد «العضوية» نتيجة طبيعية للسمة الأولى (العقيدة)، ومن هنا لا يعرض الأدب الإسلامي ـ كما يرى سيد قطب ـ «الحياة مقطعة الأوصال مفرقة الأجزاء فتفقد معناها الشامل ومغزاها العميق، وإنما يعرضها كما هي في الحقيقة متصلة متناسقة مترابطة محكومة كلها بقانون واحد كبير»[4]، وإنما تميز الإسلامي بهذه السمة لأن الرؤية اليونانية تأملية، والهندية حلولية، والرؤية الحديثة تعقلية مادية، تقف عند المحسوس وحده[5]، بخلاف الرؤية

(١) قال سيد قطب: «وكونهم ينطقون حقيقة بين أيديهم لا يرتابون فيها وكذلك هذا الحديث يعني القرآن» الظلال: ٦/ ٣٣٨١.

(٢) منهج الفن الإسلامي، ص١٩٥ـ١٩٦.

(٣) فصل: مفهوم التصور الإسلامي، فصل الواقعية، والالتزام (البحث).

(٤) منهج الفن الإسلامي ص١٩٩.

(٥) حسن صعب: **الإسلام وتحديات العصر**، ص٣٩، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨١.

الإسلاميـة التي تؤمن بتعاضد العقل والتـجربة والوحي في الكشف عن الواقع بمفهـومه الإسلامي، الذي يتضـمن عالم الغيب وعـالم الشهادة متـقاطعين في لحظات الحدث الإنسـاني، فالرؤية الإسـلامية تعـاضدية بينمـا الرؤى الأخرى أحادية، والرؤية الإسـلاميـة تجمع بين الوجداني والحـسي حين تصنع حركـية التاريخ لأنها تنطلق من الوحدانية.

٥ـ الغائية: والأدب الإسلامي أدب غاية، وهدف، ورسالة، لأنه ـ كما يقول سيد قطب ـ: تعبـير موحٍ عن قيم حية ينفعل بها ضـمير الفنان، وإذا كان من العبث تجريد الآداب من القيم التي يحاول استهدافـها التعبير الجميل؛ فإن ذلك يحدد الغائية، بل «لو أننا أفلحنا ـ وهو متعذر ـ في تجريدها من هذه القيم، لن نجد بين أيدينا سوى عـبارات خاوية، أو خطوط جوفـاء، أو أصوات غفل، أو كتل صماء»[1]، وعلى هذا الأساس، نجد النقد الإسلامي يختلف عن نظرة طه حسين التي ترفض أن يدرس الأدب ليكون مبشراً بالإسلام أو هادماً للإلحاد[2]، وإنما يرى للأدب رسـالة كبرى سنـبينها في فـصل خاص، وهي غـايات ترتبط بغاية الوحي «وغاية الوحي الأخيرة الإنسـان المستضعف، الذي يبني الكون من جديد بتعاليم هذا الوحي»[3] مصداقاً لقوله تعالى: ﴿وَنُرِيدُ أَن نَّمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ﴾ [القصص: ٥].

٦ـ الأخلاقية: ومن سمات الأدب الإسلامي التمسك بالخلق السامي والترفع عن العرض الـتافه، فـلا ترى فيـه الصور الشعـرية أو المشاهد القـصصـية أو المسرحية التي تزري بالخلق، ولذلك؛ يؤكـد النقد الإسلامي هذه السمة؛ فنراه

(١) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج ص١١.

(٢) محمود حسن ريني: دراسات في أدب الدعوة الإسلامية ص١٨.

(٣) حسن صعب: الإسلام وتحديات العصر ص٣٩.

يدعو إلى الأدب الذي لا يحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشري ولا يتوسع في عرضها، وبطبيعة الحال لا يحاول أن يبرزها، فضلاً عن أن يزينها بحجة أن هذا الضعف واقع فلا ضرورة لإنكاره أو إخفائه، وذلك لأن الأديب المسلم لا ينكر أن في البشرية ضعفاً، ولكنه يدرك أن في البشرية قوة ويدرك أن رسالته تؤدَّى على أحسن وجه متى تم تغلب القوة على الضعف، ومتى حاول أن يرفع البشرية ويطورها ويرقيها ويسمو بها لا أن يبرر ضعفها أو يزينه[1].

والواقع أن هذه السمة ليست خاصية الأدب الإسلامي وحده، إذ إن النزعة الأخلاقية كانت دائماً موجودة في آداب الأمم، وإذا كان تولستوي قد قال: «إن غرض الفن الأسمى هو أن يجعل الناس صالحين لمحض الاختيار والإرادة»[2]؛ فإنه يعني بذلك التركيز على (الأخلاقية الأدبية). ولكن هناك فروقاً بين القيم الخلقية يقتضيها التصور والمعتقد الذي تنبثق منه، كما أن القيم الخلقية في العالم الإسلامي ترتبط بالثابت، مما يحافظ على صورتها الطبيعية.

٧ـ الإنسانية: وهذه السمة أساسية فيه؛ لأن هذا الأدب الإسلامي يرتكز على قاعدة في الدعوة الإسلامية خلاصتها: أن الإسلام رسالة إنسانية، بدليل قول الله تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ كَافَّةً لِّلنَّاسِ بَشِيراً وَنَذِيراً﴾ [سبأ: ٢٨] بخلاف رسالة موسى عليه السلام إذ كانت قومية، قال تعالى مخاطباً سيدنا موسى وهارون: ﴿فَأْتِيَاهُ فَقُولا إِنَّا رَسُولا رَبِّكَ فَأَرْسِلْ مَعَنَا بَنِي إِسْرَائِيلَ وَلا تُعَذِّبْهُمْ قَدْ جِئْنَاكَ بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكَ وَالسَّلامُ عَلَىٰ مَنِ اتَّبَعَ الْهُدَىٰ﴾ [طه: ٤٧]، فقد طلبا من فرعون أن يرسل معهما قومية معينة هي قومية بني إسرائيل دون الأقباط المصريين.

(١) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج ص١١.

(٢) جون كارون: في الرواية الأخلاقية، ص١٠٨ ترجمة البشير الياس يوسف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

ومن هنا رأى النقاد فـي الأدب الإسلامي ضرورة ارتبـاطه بالدعوة من هذه الزواية، فوجدنا مـحمد إقبـال عروي بعد أن يرفض النظرة الإقليمـية والنزعة العرقـية يقرر: أن المسـألة تتخذ من مـنظور الأدب الإسلامي شكلاً ذا طبيـعة مختلـفة فكرياً وفنياً، وحتى لا ينقلب الحـديث من إطار الأدب الإسلامي إلى دائرة التعـريف بالإسلام؛ فإننا نختـزل الكلام، فنقول: «إن الكونية الإنسـانية كانت من أولـى البنود في المشروع الإسـلامي الأول، وهذه الخاصيـة أثرت في شتى مـجالات الدراسـات الإسلامـية بدءاً بالتصـور الإسلامي إلى مـجال الفـقه والتشـريع، فمن باب أولى أن تؤثـر في المجال الأدبي»[1]، فلما كـانت المبادئ الإسلامية ذات طبيعة إنسانية، تمقت التمييز العنصري، وتنظر إلى الناس جميعاً على أنهم سواسـية وأن العامل المميـز وحده هو «التقوى» «لا فـرق بين عربي وأعجـمى إلا بالتقوى»، فإن مـبادئ الأدب الإسلامي لا يمكنهـا أن تخرج عن هذا التصور.

٨ـ التفاؤليـة: وتنبثق هذه الخاصية من طبيـعة العقيدة الإسلامـية التي تجعل الإنسان يعـيش بين الخوف والرجاء، فـمن جهة نرى الله تعـالى يقول: ﴿**فَلا تَخْشَوُا النَّاسَ وَاخْشَوْنِ**﴾ [المائدة: ٤٤]، ومن جهـة ثانية يـقول: ﴿**لا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللَّهِ**﴾ [الزمر: ٥٣]، ولذلك اكتسب المسلم الطموح إلى غد مشرق ومستقبل سعيـد يزداد التبشيـر به في الأدب الإسلامي كلما ازدادت خشـية الناس من الله، وقد اعتمد الناقد محمد إقبال، على قوله تعالى: ﴿**إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا**﴾ [الشرح: ٦] وبين أن هذه الصـورة التـفاؤليـة، قـد انعكست على الأدب الإسـلامي، رغم السلبيات الواقعية التي يعاني منهـا الأديب ويتلظى بشررها في جميع إحساساته وسلوكـياته. على أن «التـفاؤليـة الإسلاميـة» في نظره تختلـف عن التفـاؤلية

(١) محمد إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي ص٤١.

البرجوازية، لأن الأديب المسلم يهتم بقضايا الناس فيفرح لفرحهم ويحزن لحزنهم ويسعى لخيرهم وسعادتهم «فالبون شاسع بين انزوائية البرجوازية واستعلائها وبين تفاؤلية المسلم المنبعثة من رماد المآسي والمعاناة»[1]، وقد ضرب لذلك مثلاً بقصيدة «النبي وعصر التكنولوجيا» للشاعر العراقي حكمت صالح، وقصيدة «شكوى» للشاعر الفلسطيني محمود مفلح، تلك القصيدة التي تعود بعد مرارة الشكوى إلى أمل وضاء يجسده البيت:

من مهبط الوحي كان النور يغمرنا ومنه سوف يظل النور للأبد

ولم يكتف الناقد بذلك بل نعت رواية **ليالي تركستان** للكيلاني بأنها كانت: «في أعلى درجات التفاؤل، بعد الصراع المرير مع اليأس والتشاؤم»[2].

٩ـ الجمالية الفنية: وهي سمة جميع الآداب، لكنها تختلف باختلاف الاتجاهات والمذاهب الأدبية. وجمالية الأدب الإسلامي يتعانق فيها الجليل مع الجميل، والنافع مع الممتع، وقد اعتمد الدكتور أحمد حمدون في بيان هذه الجمالية على قول الله تعالى: ﴿**وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ ﴿٥﴾ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴿٦﴾ وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَىٰ بَلَدٍ لَّمْ تَكُونُوا بَالِغِيهِ إِلَّا بِشِقِّ الْأَنفُسِ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ رَّحِيمٌ ﴿٧﴾**﴾ [النحل: ٥ - ٧].

واستنتج أن «الجمال ـ فعلاً ـ غير المنفعة، وغير اللذة الحسية، فالمنفعة هنا أربع:

الأولى: الدفء وقد فسروها بالملابس التي تؤخذ من أصوافها وأوبارها وأشعارها.

الثانية: المنافع وقد فسروها بنسلها وما نشربه من ألبانها.

الثالثة: الأكل من لحومها وشحومها.

---

(١) جمالية الأدب الإسلامي ص٥٧.

(٢) نفسه/ ص٦١.

الرابعة: العون على الاتصال.

وقد لوحظ أن الجـمال وقع بين المنافع الثلاث الأولى والمنفعـة الرابعة. وفي هذا دلالتان:

الأولى: أنه ليس سابقاً للمنفعة، ولا تالياً لها وإنما يصاحبها.

والثانيـة: أنه يتفق معهـا في الغاية والحِكمة التي من أجلها سـخر الرؤوف الرحيم هذه الأنعام لعباده»[1].

ومن البين الواضح أن الدكتور حمدون لم يبين هنا طبيعة الجمالية الإسلامية التي تميـز صورة الأدب الإسـلامي وشكله عن غيـره، وإنما تحدث عن مـوقع الجمالية بالنسبة إلى المنفعـة في الطرح الإسلامي، لينبه إلى أن (الجمالي) يلتقي مع (المنفـعي) لحكمـة. وقد أكـد هذه القـضيـة في تحليله لقـول الله تعـالى: ﴿وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً﴾ [النحل: ٨]، فقال: هاهنا المنفعة تقابلها الزينة، فإذا كان القـرآن الكريم قد جعل الجمـال صنو الزينة، فإننا ـ بل علينا ـ ألا نفصل بينهما ونحن ندرس الجمال الفني[2].

وإذا كان بعض النقاد وجدوا في هذه الآيات ما ينص على تضافر الجميل مع النافع لتكوين النص الإسـلامي؛ فإن بعضهم قـد استند إلى طبيـعة «الأنموذج» نفسه. ولذلك وجد الدكتور محمد إقبال عروي في القرآن الكريم ما يستند إليه ليثبت هذه السمة للأدب، لا سيما وأن القرآن معجز من جميع وجوهه الباطنية والظاهرية، المنطوقة والمفهـومة. ولذا كان يرى أن «كثيـراً من الآيات القرآنية لا تجذب السـامع لمضامينهـا ومحتوياتهـا فحسب، وإنما لفنيـة أسلوبها وجمـالية

(١) محمد أحمد حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي ص٧٢ـ٧٣.

(٢) نحو نظرية للأدب الإسلامي ٧٣.

أدائها، بتناغم الأصوات وانسجام الحروف وكثافة الإيقاع واستجابته لمحتوى الآية، وفنية الصورة والطريقة التي ركبت بها عناصرها. كل هذه الخصائص الفنية والجمالية تضفي على النص القرآني بعداً جمالياً»[1].

ففي طبيعة النص القرآني تضافر بين الجميل والنافع لإحداث «التأثير» الذي يدعو إلى الإيمان، و«الإقناع» الذي يغير التصورات ويرسي قواعد الإصلاح.

وقد يرى بعض النقاد ودارسي الظاهرة الجمالية ذلك التضافر في الطبيعة نفسها؛ ومن هؤلاء: صالح أحمد الشامي الذي خلص إلى أن «الجمال حقيقة ثابتة في كيان هذا الوجود وهو قيمة من القيم العليا تعلو على المنفعة واللذة، وهو سمة بارزة في الصنعة الإلهية، وأن وجوده فيها مقصود لا عرضي، وأن من خصائصه العموم والشمول، وهو الذروة دائماً إذ به تستكمل القضايا والأشياء»[2].

وسائل التجميل الأدبي:

لما كان النص القرآني هو المثل الأعلى الجمالي للأدب الإسلامي، فإن النقاد قد ركزوا على وسائل التجميل بحسب الصورة التي يزكيها القرآن، ويوظفها لتحقيق المتعة والمنفعة واللذة، ومنها ما يتعلق بالمنطوق كالنغم والإيقاع، ومنها ما يتعلق بالمتخيل كالصور الأدبية المختلفة، ومنها ما يتعلق بالمفهوم كالقيمة الخلقية والإنسانية والحقيقة إلخ ..

ولكن هناك أمراً يتعلق بالجمال من حيث «التشويق»، وهو أمر هام في الأدب، إذ كثيراً ما يوظف الأدباء وسائل للتشويق تحقق قيمة جمالية معينة في

(١) محمد إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي ص٥٤.

(٢) صالح أحمد الشامي: الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص٢٤٣، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

النص؛ لأنها تدغدغ الغرائز وتشوقها لما يقدمه النص الأدبي. ونذكر من تلك الأدوات «الجنس»، فقد يستخدمه بعض الأدباء كطُعم.. يجذبون به القراء، وليس في ذلك عيب، من حيث التوظيف ولكن العيب يأتي من جهة «الكيفية» التي يستخدم بها، ولذلك كان محمد قطب يقول: «الفن الإسلامي موكل بالجمال يتبعه في كل شيء، وكل معنى في هذا الوجود.. وتصوير الجمال في هذا المعنى الواسع والنطاق الشامل قمين بأن يرفع النفس البشرية من حدود الحس القريبة، ومن قيمها المحدودة الضيقة، إلى عالم أوسع وأفسح، ومجالات شعورية أرفع وأعلى تحقق للإنسان معنى التكريم... وتجعل للفن هدفاً أعلى من دغدغة الغرائز واستثارة الميول الحسية الهابطة، هدفاً توجيهياً يؤدي فعل النفس دون أن تحس، ودون أن ينفرها الوعظ المكشوف في غير مجال الوعظ، هدفاً تتقبله النفس راضية مستجيبة؛ لأنه يدخل عليها من طريق الجمال، وهو طريق قريب من الفطرة ،حبيب إلى الشعور»[1].

فالجنس أداة من أدوات التشويق محببة في الأدب، وقد وظفها القرآن الكريم في قصة يوسف عليه السلام، ولكن لابد أن يشذب ويطهر بقوة العقيدة ليعطي ثماره المرجوة، غير أن هناك ما هو أكثر تشويقاً من الجنس؛ لأن: «الفن ـ لا شك ـ أوسع من عالم الجنس؛ لأن الحياة أوسع وأرحب من أن تنحصر في هذا النطاق، وحين يحرم الناس من متعة الشهوة في عالم الفن ـ ولا حرمان في الحقيقة للإنسان المترفع، الذي يتعود حسه النظافة في شأن من شؤون الحياة ـ فعليهم أن يتعودوا تذوق مستويات أعلى من الجمال: المستويات الفسيحة الرحيبة التي تشمل الحياة في نطاقها الأوسع، والتي تعوض عن الجمال الأصغر الذي تفوته بالجمال الأكبر الذي تسعى إلى تحقيقه؛ جمال الخير، وجمال الحق،

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص٢٢ـ ٢٣.

وجمال العدل، وجمال إقامة الحياة البشرية على هذه المعاني الجميلة كلها، والنضال المستمر في سبيل هذا الهدف الذي يتصل حين يتحقق بسنن الكون كله والحياة»[١].

فأدوات تحسين الصورة الأدبية عند النقاد الإسلاميين لا تحصر في الموسيقى والصورة، والتجربة، وتكنيك الأداء القصصي أو المسرحي؛ من رسم للشخصيات إلى الحبكة والحوار والأسلوب والصراع؛ وإنما تتجاوز ذلك إلى التحسينات الباطنية التي تتم عن طريق المبدأ الأخلاقي في الأدب. ولكن على الأديب أن يجيد توظيف هذه التحسينات الباطنية كما يجيد توظيف «التكنيك» الخارجي، إذ هما معاً عمدة الإخراج الفني السليم البنية. فكما قد يسقط العمل الفني بسبب التقنيات التعبيرية أو البنائية، فكذلك قد يسقط بسبب فشل في توظيف القيم الخلقية أو بعض الأدوات المشوقة التي تخاطب في القراء الجانب الغريزي.

ولكن مع ذلك فقد وجدتهم ـ أي النقاد الإسلاميين ـ يركزون كثيراً على السمة «التصويرية»، وكأنهم قد وقعوا تحت ضغط عبارة الجاحظ التي ترى أن (الشعر جنس من التصوير)[٢]، أو عبارة سيد قطب، التي يقول فيها: «أجمل وأبدع وسائل القرآن في التعبير هو التصوير»[٣].

ومجمل القول: إن السمات التي تميز الأدب الإسلامي، وتعد بمثابة علامات دالة على طبيعة هذا الأدب كثيرة لخصها الأستاذ أنور الجندى في: «إنسانية الأدب، والأصالة، والصدق، والوضوح، والإيمان، والتفاؤل، والأخلاقية، والتكامل، والبرهان، والحرية ذات الضوابط، والالتزام، والمسؤولية، وإثبات

---

(١) منهج الفن الإسلامي ص١٨٤.

(٢) الجاحظ: الحيوان ٣/ ١٣٢.

(٣) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم ص٧٥.

القيم، وترابط الفردية والجماعية، وترابط العلم بالعمل، وأصالة الاستجابة، والذاتية، والاعتراف برغبات الإنسان، والتوحيد والارتباط بالتراث، والتجريد، والفطرة، وترابط العروبة والإسلام، وقوامة الرجل، وتكامل المعرفة. والوسطية»[1]، ولكن من الضروري التنبيه إلى أن بعضها لا يمكن أن يعد بمثابة سمات مميزة؛ فمثلاً «الوضوح» ليس من السمات المميزة، فقد يعتمد على الرمز المفرط في الغموض لسبب من الأسباب، ولذلك كان سيد قطب يرى أنه يجوز للشاعر أن يعبر عن حالة غامضة في شعوره، وعلى إحساس مبهم له تعبيراً رمزياً، ما دامت الحالات النفسية المفردة تحتمل الرمزية، فإذا عبر الشاعر في بعض الأحيان تعبيراً رمزياً عن شعور لا يتبينه في نفسه واضحاً كان ذلك مقبولاً[2]، وكذلك الأمر بالنسبة لخاصية ترابط العروبة والإسلام» إذ يتنافى ذلك مع خاصية إسلامية هي «الإنسانية»، ولكن ذلك لا يعني السكوت على الإلحاح على تعميم اللغة العربية ونشرها في العالم لكونها لغة العبادة وتلاوة القرآن في العالم الإسلامي.

ومن الواضح أن هذه الخصائص تنبثق من «التصور الإسلامي» الذي رسم للأدب ـ على يد النقاد المحدثين مثل سيد قطب ومحمد قطب ونجيب الكيلاني وعماد الدين خليل وأحمد حمدون وغيرهم ـ معالم وسمات تميزه من حيث هو تعبير موح عن تجربة شعورية تنبثق من عقيدة التوحيد لتؤدي عن طريق الجمال وظائف كثيرة يترجمها الحرص على القيم الثلاث: الجمال والحق

(١) أنور الجندي: نظرية الأدب الإسلامي (مقال) مجلة منار الإسلام، ص٦٩ ع ٨س ١١، إسلامية ثقافية تصدر بالإمارات العربية.

(٢) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص٨٢: للتوسع: انظر عبدالقادر عبار مقال: "القوة والروح في الشعر الإسلامي" مجلة الأمة، ع٤٠ السنة ٤، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤.

والخيـر، ويسندها تأكيد «الواقعـية الإسلامـية» التي تراوح بين المتعة والمنفـعة، «وترى الإسلامية الأدبية» في الشكل الأدبي ومضمونه، كما تشكلت في «المثل الأعلى للأدب الإسلامي» وهو القرآن الكريم.

وقد كـانت معظم الدراسات التي جـاءت بعد دراسات سيـد قطب مرتكزة على تعريف محـمد قطب للفن الإسلامي، بأنه: «التعـبير الجمـيل عن حقائق الوجود من زاوية التصـور الإسلامي لهذا الوجود»[1]، غير أن التعريفات كلها لم توضح معالم جمالية النص الشكلية توضيحاً كافياً كما فعلت بالنسبة لجمال المضمون. وبمعـنى آخر لقد اهتم نقدنا الإسـلامي بجمال المفهـوم على حساب جـمال المنطوق والمتـخيل، ومع كل ذلك، فـقـد يلحظ الباحث أن هذا النقـد يؤكد: «التصور الإسلامي» و«التعبير الجميل»، مما يدفعنا إلى التساؤل:

١ـ ما حدود هذا التصور؟ وما أبعاده؟ وما مشكلاته؟

٢ـ ما مفهوم الجمال الإسلامي؟

* * *

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ١٧٧.



الفصل الثاني
التصور الإسلامي

توطئــة

مصطلح التصور:

يُعرّف التصور بأنه: «الفكرة التي تعبر تعبيــراً عاماً شاملاً في كلمة مفردة أو عبارة عن كـيان عقلي يقابله مجـموعة من الإحساسات والإدراكـات والخبرات المكتسبة من التجربة والحياة»[(١)].

ولأن هذا التعريف يصف التصور بالشمول، فـإنه أضحى أقرب إلى التعبير عن الفكر الإسلامي الذي من صفـاته «الشمولية»[(٢)] من غيره من المصطلحات كما سنرى.

ولكن الفلاسـفة العلماء يختلفـون بعض الاختلاف في تحديد الـتصورات، فالمثاليـون يرون التصورات أولية سابقـة عن كل تجربة، والتجريبـيون بعكسهم يرون أن ليس ثمة تصـور سابق على التجربة، وإنما لا بد من تجـربة ـ قبل كل شيء ـ تتقبل منها الإحساسات والإدراكات ثم تلخص تصوراتنا العلمية حصيلة هذه الخبرات[(٣)].

وبناء على ذلك؛ فإن أصحاب المنهج التجـريبي يذهبون إلى ضرورة التحقق

(١) محمد فتحي الشنقيطي: أسس المنطق والمنهج العلمي، ص٤٥.

(٢) سيد قطب: خصائص التصور الإسلامي، ص١٠٧.

(٣) الشنقيطي: أسس المنطق والمنهج العلمي، ص٤٥.

من كل تصور بالرجـوع إلى التجربة[1]، ولكن هل ذلك ممكن؟ وهل التجربة وحدها كافية للتحقق؟

لما استـحال إخضاع كل شيء للتـجربة، فإن التصـور الإسلامي، الذي من خصـائصه الوسطيـة يفيدنا عن طريق الآية الـثابتة أن منهج التـفكير الصـحيح يستخدم وسائل ثلاثاً هي: العـقل والتجربة والوحي لقوله تعالى: ﴿**وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلا هُدًى وَلا كِتَابٍ مُّنِيرٍ**﴾ [الحج: ٨]، أي إن الخبرة العلمية والمعرفة الإنسانية تستقي وتبحث على أسس ثلاثة تعد التجربة إحداها، ولكنهـا ليست هي كل شيء؛ لأنهـا لا تغني عن الوحي والعـقل، لذلك يرى الجابري أن «النـص هو المرجعيـة الأساسـية للعقـل العربي»[2]. ومن ثم فإن التصور الإسلامي سيكون أغنى من التصـورات الأخرى، لتعدد وسائل التفكير وتنوع المرجعيات، وصحة إحداها ـ وهو «الوحي» ـ صحة مطلقة، إذ إنه تنزيل من عليم خبير قادر، ذلك لأن «التصور الإسلامـي يبدأ من الحقيقة الإلهية التي يصـدر عنها الوجـود كله، ثم يسيـر مع هذا الوجود في كل صـوره وأشكاله وكائناته وموجـوداته، ويُعنَى عناية خاصة بالإنسان ـ خـليفة الله في الأرض ـ فيعطيه مساحة واسعة من الصورة، ثم يعود بالوجود كله مرة أخرى إلى الحقيقة الإلهية التي صدر عنها وإليها يعود، وهو في هذه الجولة الواسعة من الله وإليه يشمل كل دقائق الكون لا يغادر منها شيئـاً يقع في محيطه سواء منها ما تدركه الحواس ومـا لا تدركه وما يـدركه العقل بوعـيه وما تـدركه الروح فيـما وراء الوعي»[3]، ومعنى ذلك أن الـتصور الإسـلامي لا يُعمل الفكر في فـهم عالم

---

(١) أسس المنطق والمنهج العلمي، ص١١٧.

(٢) محمد عابد الجابري: **تكون العقل العربي**، ص١٠٥، دار الطليعة، بيروت.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص٢٢.

الغيب وعالـم الشهادة، ليفهـمهما متناظرين، أو منفصلين، ولكن ليدركـهما متفـاعلين في حس الإنسان وشعوره وسعـيه وأهدافه وغاياته ووسـيلته، الأمر الذي يبين أن للتصور أو «للإيديولوجـية صلة وثيقة بواقع جماعـة معينة، بفهم هذه الجماعـة لذاتها ولمصالحها الجـوهرية ولأهدافها القريبـة والبعيدة، وفهـمها للعالم ومـركزها فيـه، إنها بالأعم نظرة هذه الجمـاعة لذاتها وللعـالم، لكنها بالأخص، ليست لمجرد النظرة للعالم، بل لتنظيم الاجتمـاع فيه، فهي استتباع للإطار الذي يدور ضمنه وعي هذه الجماعـة على صعيد الفكر والنظر والنطاق المحدد لنشاطها كممارسة ومواقف وأساليب»[1].

ولما كان التصور الإسلامي يتحـرك في مجالاته الرحبة هذه بكل حرية ـ مع مراعاة المرجعـية الأساسية لتصـحيح نشاط العقل والتجربة بكـل أنواعها ـ فإن الإيمان يصبح عاملاً فعالاً في هذا التصـور، ليس فقط على مستوى إدراك عالم الغيب؛ ولكن على مـستوى نشاط الإنسـان في الحياة الدنيا، «فالإيمان بـالنسبة للإسلام هو في جـوهره قيمـة ذات منطوق سيـاسي، أو هو بالأحرى القيـمة الحقيقية الوحيدة ذات المنطوق السياسي»[2].

ولقد اعتقدت بعض العقول أن القومية يمكن أن تحل محل العقيدة التوحيدية، ولكن هذه النظرة باءت بالفشـل، يقول مرتضى مطهري: «كـانت أواصر الدم والعنصر والقومية والقـبلية والوطنية تشكل فيما مضى (روحاً جمـاعية) تهيمن على المجتمعات البشرية، وكـانت هذه الروح تفرز بدورها مجموعة من الأهداف الجماعية (وإن كانت غير إنسـانية) وتضفي على المجتمع اتجاهاً موحداً ـ لكن ـ نمو الإنسان وتكامله العلمي والعقلي أدى إلى ضعف تلك الأواصر ووهنها...

(١) محمد حافظ دياب: سيد قطب: الخطاب والإيديولوجيا، ص١٣٠، دار الطليعة، بيروت ط٢/ ١٩٨٨.

(٢) نفسه/ ١٣٣.

البشـرية اليوم ـ ومن الأولى بشرية الغـد ـ بحاجة إلى ما يـوحد اتجاهها ويمنحـها أهدافاً مشتركة ويقـدم لها معايير للخير والشر، أي إنها بحاجـة إلى فلسفة منتخبة واعية هادفة منطقية للحيـاة... بحاجة إلى إيديولوجية كاملة شاملة... ليس من شك في أن العقيدة والإيديولوجية اليوم من ضرورات الحياة الاجتماعية»[1].

لماذا نتحدث عن التصور الإسلامي ونحن بصدد دراسة النقد؟

إذا كان الأدب رؤيا الأديب للكون والحيـاة وتصوره لهما، فإن النقد تفـسير للأدب، وحكم جمـالي وفكري عليه، ومن ثم كان ضرورياً أن يعـالج البحث هذه القضيـة التي قد نص على ضرورتهـا كروتشيه بقوله: «إن الحـكم يفترض معيـاراً للحكم، ومعيار الحكم يفـترض فكرة تصورية، وهذه الأخيـرة تفترض علاقة بين المفاهيم، مما يؤدي في النهاية إلى نهج فلسفي»[2].

وهذا يعني أن الأحكام النقدية والتفسيرات الأدبية، سواء بالنسبة إلى الناحية الجمالية أو بالنسبة إلى النواحي الأخرى الباطنية، فإنها تقوم على التصور.

أليس الحكم على الشيء منبثقاً عن تصوره؟

ثم إن النقد الإسـلامي يرى أن القرآن الكريم يعـرض تصوراً شـاملاً للكون والحياة والإنسـان، لا يعرضه أي كتاب آخـر في الأرض بمثل شموليته وسـعته وهيمنته. ومن ثم يعـد هذا النقد «هذا التصور هو الذخيرة الموضـوعية للفن»، «وأن مكان الفنان والفن يتحـدد بمدى المساحة التي تشملهـا الحقيقة الـتي يشير إليها العمل الفني»[3]، ثم إن محمـد قطب يرى أنه «لكي ندرك مجالات الفن

(1) مرتضى مطهري: مقدمة في التصور الإسلامي: الإنسان والإيمان، ص٥١-٥٢، ترجمة محمد علي آذر شب، نشر المكتبة الإسلامية طهران، إيران.

(2) أندريه ريشتر: النقد الجمالي، ص١٨٩ ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت.

(3) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص٢٠٥، وانظر ص١٨.

الإسلامي وطبيعته، لابد لنا أن ندرك أولاً طبيعة التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان وارتباط بعضها ببعض، فمن هذا التصور ينبثق العمل الفني في نفس الفنان»[1]، ومعنى ذلك أن التعرف على حدود التصور الإسلامي عمل أساسي في التعرف على إسلامية الأدب. وإذا أمعنا النظر في تعريفات النقاد الإسلاميين المعاصرين جميعاً، وجدناهم يصرون على عد «التصور الإسلامي» عاملاً فعالاً في بيان الفروق الجوهرية والسمات الأساسية التي تميز الأدب الإسلامي من غيره من الآداب، وهو أمر لم نعهده في تعريفات غيرهم من النقاد سواء النقاد العرب القدماء أو اليونانيون في عهد الكلاسيكية القديمة، أو الغربيون على امتداد مدارسهم الأدبية، مما يفرض التعرض لأبعاد التصور الإسلامي.

١ ـ في النقد العربي القديم:

فالنقاد العرب القدماء كانوا يعرِّفون الشعر ـ مثلاً ـ باعتبار المنطوق والمتخيل كما فعل الجاحظ حين عرفه بقوله: «الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[2].

وقد عرَّفوه ـ في أحسن الأحوال التي عنوا فيها بالمفهوم (الباطن) ـ كما يلي: «الشعر قول موزون مقفىً يدل على معنى»[3].

فتعريفاتهم لم تستخدم «التصور الإسلامي» كركن أساس في تمييز الأدب، لأن النظر النقدي يومئذ كان تجزيئياً، لا ينظر إلى النص الأدبي في ضوء التصور الإسلامي للكون والحياة، وإن كان الناقد أو الأديب قديماً لا يصدر إلا

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي: ص٢٢.

(٢) الجاحظ: الحيوان ٣/ ١٣١.

(٣) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص١٥.

عن الإسلام؛ فـإنه كان يجـزئ نظرته، مما جعله يتـناقض أحياناً فـي أحكامه النقدية، كما بينا سابقاً في الباب الأول حين أشرنا إلى القاضي الجرجاني الذي كانت عبـارته الشهيرة: «الدين بمعـزل عن الشعر»[1] واضحة الدلالة في فصل التصور الإسلامي عـن الفن، بقدر ما كانت عبارته: «وأمـا القذف والإفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن وتصحيح النظم»[2] واضحة الدلالة في ربط الفن بالأخلاق والدين.

فالعبارتان مـتناقضتان؛ لأن صاحبـهما كان يفكر تفكيراً تجزيئـياً، بعيداً عن التصور الإسلامي الشمولي الذي يتميز بالتماسك.

وقد نجم عن هذه النظرة التجزيئية التي تعزل الشعر والفن أحياناً عن التصور الشامل أحكام نقدية وتعريفات أدبية لم تتـعد السطح إلى الأعماق ولم تتجاوز مسـألة الوزن والقافـية والصـورة البلاغيـة إلى الرسالة الأدبيـة وإلى الوظائف الفنية، فوجدنا فـي نقدهم عبارات مثل «ليس فحاشـة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته»[3].

ومن الملاحظ أن قدامة بـن جعفر لم يكن ـ وهو يصوغ هذه الـعبارة ـ يفكر في العمل الفني من حيث هو عمل عضوي، يتـعانق فيه المفهوم والمنطوق، أي الشكل والمضمون، وإنمـا كان ينظر إلى العملية الإبداعيـة من حيث هي سلوك وحرفة بل صناعة، فهـو ينظر إلى شكل النجارة ولم ينظر إلى الوظيفة، لذلك لم يتجاوز الشكل والسطح إلى الباطن والعمق، فـضلاً عن أن يتجاوزهما إلى التصور.

---

(١) الوساطة ص٦٤.

(٢) نفسه/ ٢٤.

(٣) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص١٨.

وقد لاحظ الدكتـور إحسان عبـاس أن طغيان الاصطلاحات اللغـوية وكثرة الألفاظ المستمدة من صفـات الأزياء ظاهرة تدل على مدى اهتمام النقد العربي بالشكل وتعلقـه به[1]. وقد أدى ذلـك إلى التسطيح النقـدي، مما أوجب على النقد الإسلامي في العـصر الحديث التركيـز في التعريفات الأدبيـة على مسألة «التصـور»، على أساس أن التـصور يختـرق الصورة نحو العـمق، وينظر إلى المنطوق على أنه يختزن المفهوم دوماً.

٢- في النقد الغربي:

إن النقد الغربي القـديم كان قد اعتمـد قضية «المحاكاة» أسـاساً في تعريف الأدب ودراستـه وتفسيـر مشكلاته. ويبـدو أنها قد اسـتطاعت أن تضع الفكر الجمـالي اليوناني موضعـاً يسمح بربط الأدب بالتصـور ولكن النقاد وفلاسـفة الجمال من أفلاطون إلى أرسطو وهوراس ومن سار على دربهم لم يفعلوا.

فـقـد عـرف أرسطو الفن بأنه: «مـوهبـة علـى العطاء، يوجـهـهـا المنطق الصحيح»[2]. وعرفه هوراس بأنه: «الممتع والمفيد»[3]، وفي عصر الكلاسيكية عرف "دريدان" المسرحية بأنها: «صورة للطبيـعة البشرية، تمتاز بالصدق وتتسم بالحيوية، تمثل عواطفها وخصائصها العقلية، وتقلبات الحظ التي تنتابها، وذلك بغية إمتاع الإنسان وتعليمه»[4].

وهذه كلها تعـريفات ترتكز على مسألتين أسـاسيتين في مفهـوم الفن هما: الجمال والفـائدة. ولكن على أي حال، لم تتطرق إلى مسـألة «التصور» الذي

(١) إحسان عباس: فن الشعر، ص١٢، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٥٩م.

(٢) أندريه ريشتر: النقد الجمالي، ص٤٢، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت ط١/ ١٩٧٤.

(٣) عبد المنعم إسماعيل: نظرية الأدب، ص٢٥، مكتبة الفلاح، الكويت، سنة ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

(٤) ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ص١٢٠.

ينبثق من مفهوم الفن في مسألتي الجمال والإفادة.

ومن هنا يتبين لنا أن النقد القديم بصفة مجملة لم يضع «التصور» بالحسبان، مما يبين أن البحث عن هذه المسألة ينبغي أن ينصب على النقد الحديث، ذلك النقد الذي اتجه إلى هذا الجانب بعض الاتجاه بالنسبة للنقد الغربي الحديث والنقد الإسلامي المعاصر.

ففي النقد الغربي ظهر الاهتمام لدى الماركسيين «بالكشف عن التضمينات الاجتماعية والإيديولوجية في العمل الأدبي»[1]، وعد الأدب «أداة للصياغة الإيديولوجية»[2].

وبرزت مصطلحات قريبة من مصطلح التصور مثل: «المنظور: Perspective» ومثل: «الرؤية: Vision»[3]، بل استخدم مصطلح التصور نفسه: «Conception»[4].

على أن بعض النقاد مثل كارل مانهايم كان يفرق بين «النظرة إلى العالم والإيديولوجيا، فيوضح بذلك الالتباسات التي تقع فيها الماركسية»، ويبين أن «لجوء (لوسيان غولدمان) على غرار (لوكاش) إلى استخدام مفهوم النظرة إلى العالم ـ وهو مفهوم مثالي أصلاً ـ وسيلة للتخلص من النظرة الآلية التي تقول بالانعكاس»، ولكنه يبين كذلك أن مفهوم النظرة إلى العالم غالباً ما يؤخذ مرادفاً لمفهوم الإيديولوجيا[5].

ففي النقد الغربي المعاصر إذن تتداخل المصطلحات الآتية: (التصور Con-ception المنظور ـ الرؤية ـ الإيديولوجيا).

(١) إبراهيم حمادة: **مقالات في النقد الأدبي**، ص١٥٩، دار المعارف، القاهرة، د.ت.ط.

(٢) نفسه/ ١٥٧.

(٣) سعيد علوش: **المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ص١٢٧، ٦٢، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب.

(٤) لوسيان غولدمان وآخرون: **البنيوية التكوينية**، ص١٦٧، ترجمة محمد سيلا وآخرين، لبنان ١٩٨٤م.

(٥) نفسه/ ١١٤، ١١٥.

وقد تُعرَّفُ النظرة إلى العالم بأنها: «تعبيـر بنيوي وظيفي على المكانة النسبية التي تحتلهـا جملة أوسع منهـا»، وقد يشار إلى أن «مـفهوم النـظرة إلى العالم يكشف عن وحدات داخل مجموعة ومن ثمة فهو يثبت وحدتها وتميزها»[1].

ولكن كل ذلك، لم يحل مشـكلة أساسية، وهي طبـيعة مـا تعود به النظرة إلى العالم من مـدركات، إذ إن «النظرة» ذات طبيـعة حسـية، أي لا تدرك إلا المحسوسات، وقد يوظفها سيد قطب بهذا المعنى في قوله: «حين تستقر العقيدة الإسلاميـة في الضمير البـشري... لابد من أن تندفع لتحقيـق ذاتها في عالم الواقع، ولتتمثل حركة إيجابية إبداعية في عالم المنظور»[2]، بينما الكون أوسع من ذلك بكثيـر، مما جعل مجال «النظـرة إلى العالم» ضيقـاً، ومن ثم يحصل تحديد القراءة والفهم، بخلاف التصور الذي يحيل إلى المطلق، على أن ذلك لا ينتقصُ من قيمـة «النظرة إلى العالم» من حيث هي خطوة جادة في ربط الأدب بالفضاء الثقافي من جهة، ومن حيث هي تأسيس يرتكز على نقاط هامة هي:

١ـ إن ما يَمْثُل أمـامنا بالفعل هو الموضوع لا النظرة إلى العـالم، أما النظرة إلى العـالم فتخـتفي وراء الموضـوع في الوقت الذي تحدد بنـيته بحـيث يكون الموضوع تعبيراً عنها، أو بالأحرى تجسيداً لها.

٢ـ النظرة إلى العالم هي بالقوة أساس مخـتلف الموضوعات التي يربطها بها البحث السوسيولوجي.

٣ـ تلجأ النظرة إلى العالم إلى التفـسير الكلي للأدب، ومن ثم نجدها تؤمن «أن الأجزاء لا تفهم إلا داخل الكل، وكل تفسير جـزئي يفترض معرفة الكلية»

---

(١) لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية، ١١٥، ١٣٦.

(٢) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج ص٢٣.

مما يجعلها قريبة من المقـولة الإسلامية التي ترى أن الحكم على الشيء فرع عن تصوره.

٤ـ ويقـتضي المفـهوم ـ بناء على ذلك ـ درجـة من التناسق والانسجـام في عملية التحليل التي تربط الموضوع بالنظرة إلى العالم.

٥ـ إن مفهوم النظرة إلى العالم يكشف عن وحـدات داخل مجموعة، ومن ثم يثبت وحدتها وتميزها.

٦ـ يرتبط مفـهوم النظرة إلى العالم بالمنظور المادي الجدلي ـ عنـد غولدمان ـ ومن ثم تصبح الفلسـفة والأدب من حيث همـا تعبيـران عن رؤية للعالم ـ في مسـتويين مـختلفين ـ ينبـثقان من رؤية ليـست واقعـة فردية، وإنما هي واقـعة اجتمـاعية تنتـمي إلى مجموعـة أو طبقة، أي إن رؤية العالم ترتبط بالطـبقات الاجتماعية وبنياتها الذهنية[١].

٧ـ إن العمل الأدبي ـ فيما يرى غولدمـان ـ: «هو التعبير عن رؤية للعالم، عن نمط من الرؤية والإحساس بعالم ملموس من الكائنات والأشياء»[٢].

هذه أهم النقاط الـتي يمكن أن تعتمـد لتحديد مـفهوم «النـظرة إلى العالم» ولكن هل يمكن أن يطابق هذا المفهومُ مفهومَ «التصور الإسلامي» للكون والحياة؟

إن مفهوم النظرة إلى العالم مفهوم مادي يدور حول مسألة الوعي بالمحسوس من الأشـيـاء، ومن ثم يفـتقـر إلى الوعي الروحـي الذي من دونه يظل وعي الإنسان بالكون ناقصاً ومشوهاً، وأفقه ضيقاً ومجاله محدوداً.

ولعل ضيق الأفق هذا هو الذي جعل لوسيان غولدمـان ولوكاش يستخدمان

(١) لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية النقد الأدبي: ص١١٣ـ ١١٩(بتصرف).

(٢) نفسه/ ٤٨ـ٤٩.

هذا المصطلح هروباً من نظرية «الانعكاس»[1]، وجعل الإسلاميين كذلك يستخدمون مصطلح «التصور الإسلامي» هروباً من ضيق «رؤية العالم».

الفرق بين المصطلحات:

ما هو التصور الإسلامي؟ وما حدوده؟ وما خصائصه؟ وما الفرق بينه وبين هذه المصطلحات؟

لقد سبقت الإشارة إلى المصطلحات الآتية:

١ـ المنظور: Perspective.

٢ـ الرؤية: Vision.

٣ـ التصور: Conception.

فلماذا يختار الإسلاميون مصطلح التصور دون مصطلحي (الرؤية والمنظور) أو (الرؤيا والإيديولوجيا) حين يعرفون الأدب بأنه «التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان، من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان»[2]؟

إن سبب الاختيار يعود أساساً إلى طبيعة فهم الموضوع الخارجي، إذ يرى التصور الإسلامي أن الواقع لا يشمل الطبيعي والاجتماعي وحسب ولكن يشمل كذلك عالم الغيب، ومن ثم فإن الكون لا يمكن أن يرى كله فنطلق مصطلح «الرؤية أو المنظور». وإنما لابد من مصطلح يشمل ـ إلى جانب ما يُنظر ويُرى، وهو الطبيعي والاجتماعي ـ عالم الغيب وهو الله، والملائكة والآخرة والرسل والشياطين والجن. وقد وقع الاختيار على مصطلح «التصور» لأنه يعبر عن المجسم والمجرد أي عالم الشهادة وعالم الغيب، بينما لا تعبر

(١) لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية، ١١٥ـ١١٦.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص٦.

المصطلحـات الأخـرى عن ذلك، إذ أن مـصطـلح «الرؤيا» وهو أقـربهـا إلى المقصود، يستخدمه البعض بشيء من الاتساع[1] ليشمل الرؤية العينية والقلبية، ويستخدمه آخرون ليدل على حديث النفس أو الملك أو الشيطان[2]، ويستخدمه آخرون ليـشمل مـا يراه النائم من أحلام، ومـا تختـزنه النفس في اللاشـعور الجمعي حتى نجد من يقسم الأدب قسمين: أدب الرؤية وأدب الرؤيا[3].

وكذلك مصطلح الإيديولوجيا الذي يرى بعض النقاد أنه يتكون من كلمتين: (إيديا) بمعنى: فكرة أو بمعنـى (التصـور) و(لوجيـا) بمعنى العلم أو المعرفـة أو العقل، وتصبح الإيديولوجـيا هي علم المعرفة أو علم التـصور أو البناء العقلي التصوري الذي يدعي لنفسه مطابقة حقيقة الوجود[4].

ولكن من جهة ثانية يرى بعض النقـاد أن «الإدراك الإيديولوجي به كثير من الأوهام والتصورات المنحرفة الخاطئة»[5].

ومن جهـة ثالثة يرون أن دقة التعـبير تقتـضي أن نطلق على هذا المصطلح: «الإيديولوجيـا العلميـة» ليمكن التفـريق بين الإيديولوجيا المسـتندة على علوم الاجتماع الحديثة المعاصرة، وبين الإيديولوجيا المطلقة التي هي مجرد علم أفكار وعلم تصورات وأساطير وأفكار فوقية تعيش في واقع معين[6].

ومن جهة رابعـة، يستخدمون كلمـة (إيديولوجيا) مرادفـة لكلمة (تصور)،

(١) انظر: محيي الدين صبحي: شعر الحقيـقة ص١٤، سامي الدوربي: علم النفس والأدب ص١٣٨. يونج: علم النفس التحليلي، ص١٩٥، الزمخشري: الكشاف ج٢/ص ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٢٣.

(٢) قال الزمخشري: «الرؤيا إما حديث نفس أو ملك أو شيطان» الكشاف ٢/٣٠٣.

(٣) يونج: علم النفس التحليلي ص١٩٥، وانظر سامي الدروبي: علم النفس والأدب ١٣٨.

(٤) ندوة الأقلام، مجلة الأقلام ع٧/ ١٩٨٠، ص١٥٨.

(٥) نفسه/ ١٥٩.

(٦) نفسه/ ١٦١.

كما في العبارات الآتية: «إن الأدب جزء من الإيديولوجيا العامة، جزء لتصور الإنسان لمجتمعه، ولحياة مجتمعه، ولعلاقات البشر بالبشر»، «إذا أردنا بالإيديولوجية تصورنا الذي انطلقنا منه، أي أنها التصور العلمي المتكامل للمجتمع وطموحه وطرح البدائل واكتشاف قوانينه، فأتصور أن ثمة أعمالاً أدبية كثيرة خالية من هذا الموقف أو التصور»[1].

ومن جهة خامسة تستخدم لتدل على «ضرب من استعمال الفكر وليست الفكر ذاته»[2]، فهي تطبيقية أكثر منها نظرية، وفي كل هذا خلط كبير لا يسمح به العقل الإسلامي الذي يفضل الوضوح، ويجتنب التعتيم والغموض. ولذلك يفضل مصطلح «التصور» لشموله جانبين من جوانب الموضوعية التي يحتويها حس الإنسان، وهي كل العناصر التي يطلق عليها مصطلح (الطبيعي)، والجوانب الموضوعية التي يدركها العقل عن طريق الوحي، أي (عالم الحس وعالم الغيب).

ومن هنا كان ضرورياً أن نكشف عن حدود التصور الإسلامي، لا سيما وقد تبين «أن كل شخص يعيش وفق رؤيته للكون»، وأن الرؤية الكونية الوحيدة التي تقاوم الشرك وتدعو البشرية إلى التوحيد وتربطه بالله وحده، وتعلمه كيف يصل إلى الحقيقة المطلقة عن طريق الوحي الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه هي الرؤية الإسلامية، لأن الرؤية المادية للكون جعلته شيئاً تافهاً لا معنى له بينما الرؤية الدينية للكون جعلت له شأناً حين ربطته بالسيد الآمر الخالق المدبر في السماء والأرض[3].

---

(١) ندوة الأقلام، مجلة الأقلام ع٧/ ١٩٨٠، ١٦٣.

(٢) إدوار موروسير: الفكر الفرنسي المعاصر، ص٩، ترجمة عادل العوا، مؤسسة عويدات، بيروت، باريس.

(٣) علي شريعتي: الإنسان والإسلام، ص٢٩، ٣٩، ترجمة عباس الترجمان، دار الروضة، ط١، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م، بيروت.

معنى التصور الإسلامي عند النقاد:

لقد ربط النقاد الإسلاميون ـ في تعريفـاتهم ـ جمالية الأدب بالتصور، على أساس أن التصــور الإسلامي يعني العقيـدة الإسلامية ومقـتضياتهـا بحسب ما فصله كتاب الله وسنة رسوله محمد ﷺ.

وكان من مبادئ رابطة الأدب الإسلامي[١] تعريفه بالصـيغة الآتية: «الأدب الإسلامي هو التـعبير الفني الصـادق عن الحياة والكون والإنســان وفق الكتاب والسنة»[٢]. وقد اقترحت الندوة الإسلامية المنعقدة في الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة سنة ١٤٠٢هـ ـ من أجل تأصـيل الأدب الإسلامي ـ أول مـا اقتـرحت «تعميق النـظرة في مفهوم هذا الأدب على التصـور الإسلامي، والربط المحكم المتوازن بين قـيمه الشـعورية والمعنوية، وبين قيـمه التعبـيرية»[٣]، وقد ألقيت محاضرات للتعريف بالأدب الإسلامي، وقررت أن «ليس في الأدب الإسلامي أدب يتضمن عقائد ومـفاهيم لا يوافق عليها الإسلام»[٤] وأن المقصود «بالأدب الإسلامي التعبـير الجميل البليغ عن الإنسان والكون والحيـاة من خلال التصور الإسلامي لهذا الوجود وما فيه»[٥].

وإذا تأملنا هذه الملحوظات والتعريفات نجـدها تربط مفهوم الأدب الإسلامي بالتصور الإسلامي كما يرسم معالمه الكتاب والسنة، وتحث على ضرورة الترابط بين الشكل الـفني وتصـور الأديب المسلم للكـون والحـيـاة، وترفض كل أدب

(١) أنشئت بـ(الكنهـر) بالهند ـ سنة ١٤٠٥هـ الموافق ١٩٨٥م طبقـاً للندوة العالمية الأولى التي انعـقدت بالمكان نفسه سنة ١٤٠١هـ الموافق ١٩٨١م.

(٢) وثيقة رابطة الأدب الإسلامي العالمية الصادرة سنة ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م.

(٣) يوسف شهاب: نحو أدب إسلامي معاصر، ص٢٠٠.

(٤، ٥) نفسه ص٧٣، ٢٥.

يتضمن عقائد ومفاهيم فلسفية لا تتوافق مع التصور الإسلامي، فما معنى كل ذلك؟

إن معنى ذلك أن الاتجاه النقدي الإسلامي يجعل التصور أساساً لتفسير النص الأدبي؛ أي إن ما يختفي وراء الموضوع والأداة والخيال ويهيمن عليها ويوجهها إنما هو التصور، هذه كلها جزئيات في إطار الكل، ومن هنا وجب التساؤل عن طبيعة التصور الإسلامي وعن خصائصه ومقوماته؟؟

لقد ألف المفكر الإسلامي سيد قطب كتابين، أحدهما هو **مقومات التصور الإسلامي**[1] وثانيهما هو: **خصائص التصور الإسلامي** والكتابان معاً يشكلان عنوان **خصائص التصور الإسلامي ومقوماته**.

١ـ أما الأول فيعالج «المقومات» ويعدها المؤلف «ثابته غير قابلة للتعديل وغير قابلة للتطوير؛ لأنه بها يأخذ ملامحه المستقلة التي جاء ليطبعها في الضمير البشري ليقيم عليها منهجه الواقعي ونظامه العلمي، وليحول بها خط سير التاريخ الإنساني، وليعلن بها ميلاد الإنسان الجديد إذ يعلمه إلغاء عبودية الإنسان للإنسان كما يعلمه إلغاء عبودية الإنسان للأشياء والأحياء»[2].

وقد عرف سيد قطب هذه المقومات بقوله: «مقومات التصور الإسلامي هي مجموعة الحقائق العَقَدية الأساسية التي تنشىء في عقل المسلم وقلبه ذلك التصور الخاص للوجود، وما وراءه من قدرة مبدعة وإرادة مدبرة، وما يقوم بين هذا الوجود وهذه الإرادة من صلات وارتباطات»[3] على أساس أن «الوجود في التصور الإسلامي يشمل عالم الغيب وعالم الشهادة، وهما عالمان

(١) سيد قطب: **مقومات التصور الإسلامي**، دار الشروق، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م، بيروت.

(٢) نفسه ص١٥.

(٣) نفسه ص٤١.

متداخــلان متفاعــلان لا ينفصلان»[1]؛ الأمر الذي يجـعلنا «لا نملك أن نقابل مـثلاً بين التـصـور الإسلامي للكـون المادي أو للحيـاة الأرضـية أو للوجـود الإنساني. . . وبين أي تصور آخر بين هذه المقومات يفتـرض عدم وجود حقيقة إلهيـة أو يفترض أي شـرك في ذات الله سبحـانه وتعالى أو في خصـائصه أو يتصور هذه الحقيقة في أي صورة تختلف عن صورتها في التصور الإسلامي أو يتصور أن لا وجود لعالم الغيب أو لا وجود لعالم الشهادة»[2].

ويلخص سيد قطب هذه المقومات في العناوين الآتية:

١ـ ألوهية وعبودية. ٢ـ حقيقة الألوهية.

٣ـ حقيقة الكون.

٤ـ حقيقة الحياة

٥ـ حقيقة الإنسان[3].

غير أن هذه المقومات وإن تنوعت فـإنها «تجتمع لتكون الكل» الذي يشخص ويمثل ذلك التصور، هذا الكل هو العبودية لله وحده بلا شريك، والدينونة لله وحده بلا منازع[4].

ومن ثم فإن أي مقـوم من هذه المقومات ليس إلا جانبـاً من جوانب صورة متكاملة لا يفهم وحـده كما لا تفهم بقية جوانب الصـورة حين يعزل منها هذا الجانب، كـما أنه لا يستعـان في إدراكه بتصور آخـر غير التصـور الإسلامي، وبمعنى آخر، إنه في الحقيقـة ليس أجزاء أو جوانب إنما هو «الكل» الذي تأخذ الجوانب سمتها منه، كما أنه يأخذ سمته من تكامل الجوانب[5].

---

(١) مقومات التصور الإسلامي ص ٤٣.

(٢) نفسه ص ٤٤.

(٣) نفسه ص٨١-٣٦١.

(٤) نفسه ص٨١.

(٥) نفسه ص٤٤.

٢ـ وأما الثاني أي كتاب **خصائص التصور الإسلامي**، فيتناول الخصائص التي تتعدد وتتنوع كما تتعدد المقومات، وتتضام وتتجمع كما تتجمع المقومات عند خاصية واحدة هي التي تنبثق منها، وترجع إليها سائر الخصائص هي «خاصية الربانية» ذلك لأن التصور رباني جاء من عند الله بكل خصائصه وبكل مقوماته، وتلقاه الإنسان كاملاً بخصائصه هذه ومقوماته لا يزيد عليها أو ينقص منها شيئاً، وإنما يتكيف به ويطبق مقتضياته في حياته، ومن ثم فهو تصور «ثابت» غير متطور في ذاته إنما تتطور البشرية في إطاره وترتقي في إدراكه وفي الاستجابة له، لأن المصدر الذي أنشأ هذا التصور هو نفسه المصدر الذي خلق الإنسان، فجعل فيه الخصائص التي تلبي الحاجات المتطورة، فكان صالحاً لكل زمان ومكان[١]، ومن ثم كانت الخصائص هي:

١ـ الربانية.

٢ـ الثبات.

٣ـ الشمول.

٤ـ التوازن.

٥ـ الإيجابية.

٦ـ الواقعية.

٧ـ التوحيد[٢].

ويرى سيد قطب أن التصور الإسلامي بهذه الخصائص والمقومات «ينشىء في العقل والقلب آثاراً متفردة لا ينشئها تصور آخر، كما أنه ينشىء في الحياة الإنسانية مثل هذه الآثار كذلك، إنه ينشىء في القلب والعقل حالة من

(١) خصائص التصور الإسلامي ص٤٥.

(٢) نفسه ص ٤٩ـ٢٣٤.

(الانضباط) لا تتـأرجح معها الصـور، ولا تهتز معهـا القيم، ولا يتميع فـيها التصور ولا السلوك»[1].

كمـا يرى أن من أهم «ميـزاته أنه لا انفصـال فيه بين طريق الدنـيا وطريق الآخرة، ولا يقـتضي إلغاء هذه الحـياة الدنيا أو تعطيلهـا ليحقق أهداف الحـياة الأخرى، إنما هو يربطهـما معاً بـرباط واحد: صلاح القلب وصلاح المجـتمع وصـلاح الحيـاة في هذه الأرض، ومن ثم يكون الطريق إلى الآخـرة، فالدنيـا مزرعـة الآخرة، وعـمارة جنة هذه الأرض وسـيادتهـا وسيلة إلى عمـارة جنة الآخرة والخلود فيـها، بشرط اتباع هدى الله والتوجـه إليه بالعمل والتطلع إلى رضاه، وما حدث قط في تاريخ البشرية أن استقامت جماعة على هدى الله إلا منحها القـوة والمنعة والسيادة في نهاية المطاف بعد إعـدادها لحمل هذه الأمانة، أمانة الخلافة في الأرض وتصريف الحياة»[2].

القضايا الكبرى في التصور الإسلامي:

ولإيضاح الأمر ينبغي أن نتناول القضايا الكبرى في التصور الإسلامي بشيء من الإيجـاز، ثم نردفهـا بأثر خصـائص هذا التصـور ومقومـاته في العمـلية الإبداعية ورسالتها[3].

١ـ الألوهية:

يأتي على رأس القضايا الكبرى التي تحدد مـعالم التصور الإسلامي الألوهية

(١) خصائص التصور الإسلامي ص ٢٢٦.

(٢) سيد قطب: في ظلال القرآن ٥/ ٢٧٠٤.

(٣) للتوسع في هذا المجـال انظر: محمد ناصـر بوحجام: أثر القرآن في الشعـر الجزائري الحديث ١٩٢٥-١٩٧٦م، ط١، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر.

المرتبطة بالتوحيد، فهي من القضايا التي ينبثق منها كل جوانب التصور التي تضيء فهم الإنسان للكون والحياة. فالله هو «الذي لا حقيقة لوجود إلا وجوده، ولا حقيقة لفاعلية إلا فاعليته، ولا أثر لإرادة إلا إرادته، وكل موجود آخر فإنما يستمد وجوده منه وحقيقته من حقيقته»(١).

فالألوهية بمعناها التوحيدي «هي إحدى خصائصه المميزة التي يتفرد بها من بين سائر التصورات سواء منها التصورات الوثنية والأسطورية، والتصورات اللاهوتية التي كانت عقائد سماوية ثم دخلها التحريف والتأويل، والتصورات الفلسفية على إطلاقها في الفلسفة القديمة أو الحديثة، ومنها ما يسمى باسم الفلسفة الإسلامية، ولقد ركز المنهج الإسلامي ـ كما يتمثل في القرآن الكريم ـ تركيزاً شديداً على تقدير هذه الحقيقة الكبرى، وتعميقها في الضمير البشري، وسلك بها إلى هذا الضمير كل مسالك الكينونة البشرية، واتبع شتى أساليب الاستجاشة والتأثير والإبانة والتقرير ليقر في النفس البشرية حقيقة العبودية لله وحده بلا شريك، والدينونة لله وحده بلا منازع باعتبار أن هذه العبودية وهذه الدينونة شاملتان للوجود كله غير مقصورتين على الكائن الإنساني»(٢).

فالقرآن الكريم ـ وهو المصدر الأساس الذي يحدد التصور الإسلامي للكون والحياة ويبين البعد الزماني والبعد المكاني الذي يعيش فيه وله الإنسان ـ يبين أن هذا التصور يختلف جذرياً عن التصورات المطروحة قبله وبعده بما في ذلك التصور المسيحي واليهودي لما مسهما من تحريف جعلهما ينطلقان من فكرة مغايرة عبر عنها القرآن بقول الله تعالى: ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ عُزَيْرٌ ابْنُ اللَّهِ وَقَالَتِ النَّصَارَى الْمَسِيحُ ابْنُ اللَّهِ ذَلِكَ قَوْلُهُم بِأَفْوَاهِهِمْ يُضَاهِئُونَ قَوْلَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِن قَبْلُ﴾ [التوبة: ٣٠].

(١) في ظلال القرآن ٦/ ٤٠٠٢-٤٠٠٣.

(٢) مقومات التصور الإسلامي ص٨١-٨٢.

وهذه الحقيقة الكبرى ذات أثر حاسم في تكوين اعتقاد الإنسان وتقويمه في سلامة تصوره وتطهيره، وهي ذات أثر قوي في الشعور والخلق والسلوك، إذ لا يستقيم أي منهما في غياب التوحيد أو غموض معنى الألوهية، وهي ذات أثر حاسم كذلك في الحياة الواقعية للبشر بكل ما فيها من قيم وموازين ومبادئ وتقاليد وأنظمة وأوضاع وسياسة واجتماع واقتصاد وثقافة وعلم وفن، لأن هذه الحقيقة؛ هي التي تملك أن تحدد للبشر التصور الصحيح وقواعد التعامل مع شتى الآفاق والعوالم التي يتعامل معها الإنسان[1].

فالتصور الإسلامي حين ينبثق من الألوهية الحقة في كل سلوكات الإنسان ـ بما في ذلك الفن ـ فإنه بذلك يقدم للإنسان مفهوماً شاملاً لتفسير الكون والحياة لأنه «عقيدة للضمير وتفسير للوجود ومنهج للحياة، فإذا استقر هذا التفسير ووضح هذا التصور، وخلص القلب من كل غاشية... ومن كل تعلق بغير هذه الذات الواحدة المتفردة بحقيقة الوجود وحقيقة الفاعلية عندئذ يتحرر من جميع القيود... يتحرر من الرغبة وهي أصل قيود كثيرة، ويتحرر من الرهبة وهي أصل قيود كثيرة، وفيمَ يرغب وهو لا يفقد شيئاً متى وجد الله، وماذا يرهب ولا وجود لفاعلية إلا الله؟ ومتى استقر هذا التصور الذي لا يرى في الوجود إلا حقيقة الله فتصحبه رؤية هذه الحقيقة في كل وجود آخر ينبثق عنها، وهذه درجة يرى فيها القلب يد الله في كل شيء يراه... كذلك سيصحبه نفي فاعلية الأسباب، ورد كل شيء وكل حدث وكل حركة إلى السبب الأول الذي منه صدرت وبه تأثرت، وهذه هي الحقيقة التي عني القرآن عناية كبيرة بتقريرها في التصور الإيماني، ومس ثم ينحي الأسباب الظاهرة دائماً ويصل الأمور مباشرة بمشيئة الله»[2].

(١) مقومات التصور الإسلامي ص٨٢ـ٨٣.

(٢) في ظلال القرآن ٦/٤٠٠٣.

إن التصور الإسلامي حين يركز على الألوهية ليبرزها بصورة واضحة إنما يفعل ذلك لأنها مصدر كل الحياة وما قبل الحياة وما بعدها، ولأنها هي علة العلل كما يقول الفلاسفة المسلمون، هي مرجع كل حركة في الوجود تماماً كما يبين قوله تعالى: ﴿قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاءُ وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ [آل عمران: ٢٦].

على أن هذا الفهم لا يعني أبداً تعطيل إرادة الإنسان، أو تعطيل قانون الأسباب؛ لأن الله سبحانه وتعالى قد قال بشأن الإنسان الصالح: ﴿إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِن كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا ﴿٨٤﴾ فَأَتْبَعَ سَبَبًا ﴿٨٥﴾﴾ [الكهف: ٨٤، ٨٥] فدل ذلك على أن الأخذ بالأسباب جزء من التصور الإسلامي الصحيح وتعطيل الإرادة والأسباب دخيل على هذا التصور؛ لأنه يتنافى مع رسالة العمران التي تحمَّل الإنسان مسؤوليته في الأرض، بدليل قوله تعالى: ﴿إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا﴾ [الأحزاب: ٧٢].

وعليه، فإن تصور المتصوفة الذي يعطل الأسباب الظاهرة ويقصر الأمر على الأسباب الباطنة ليس تصوراً صحيحاً، قال سيد قطب: «وهذه هي مدارج الطريق التي حاولها المتصوفة فجذبتهم إلى بعيد! ذلك أن الإسلام يريد من الناس أن يسلكوا الطريق إلى هذه الحقيقة وهم يكابدون الحياة الواقعية بكل خصائصها، ويزاولون الحياة البشرية والخلافة الأرضية بكل مقوماتها شاعرين مع هذا أن لا حقيقة إلا الله، وأن لا وجود إلا وجوده، وأن لا فاعلية إلا فاعليته»[1].

---

(١) في ظلال القرآن ٦/٤٠٠٣.

فالتصور الإسلامي حين يرجع الأمر كله إلى الله، لا يلغي أبداً فاعلية الإنسان، وإنما يرى أن «الإنسان لا يملك أن يكون شيئاً في واقع هذه الأرض، ولا يملك أن يكون شيئاً في حساب هذا الوجود، سواء في عالم الغيب أو في عالم الشهادة، ولا يستطيع أن يكون قوة فاعلة وأن يكون له دور إيجابي، وأن يحقق غاية وجوده الإنساني ـ كما أرادها الله ـ إلا أن يمتلئ حسه وضميره، وقلبه وعقله، وكينونته كلها بحقيقة الألوهية، وإلا أن يعرف بالضبط موقفه من هذه الحقيقة، وموقف سائر العبيد منها وموقفه كذلك من إخوانه العبيد»[١].

ومعنى ذلك أن إرادة الإنسان وفاعليته تكونان إجابيتين حينما تكون حركتهما في إطار صحيح، لأن المطلوب منه أن يغير وجه العالم وأن يقيم عالماً آخر يقر فيه سلطاناً له وحده ويبطل سلطان الطواغيت، ومكلف بإنشاء واقع في الأرض غير واقع الجاهلية، واقع يقوم على عهد الله وشرطه ويحكم منهج الله وشريعته، ومكلف بتحقيق ميلاد جديد للإنسان غير ميلاد الجاهلية[٢].

إن التصور الإسلامي للألوهية يتميز ـ كما يفصل ذلك سيد قطب ـ بخصائص، فهو ليس من صنع البشر كما يدعي الماديون والداروينيون، أي ليس فكرة من صنع أوضاع اقتصادية أو اجتماعية[٣] وإنما هو حقيقة: ﴿وَهُوَ الَّذِي فِي السَّمَاءِ إِلَٰهٌ وَفِي الْأَرْضِ إِلَٰهٌ﴾ [الزخرف: ٨٤]، وهو الواحد الذي لا شريك له، وهو الذي من خصائصه: الخلق والإحياء والرزق والكفالة والتدبير والقوامة، والعلم والإحاطة والهيمنة والسلطان والبعث والجزاء[٤]، وبالجملة فهو مصدر

(١) مقومات التصور الإسلامي ص١٨٧-١٨٨.

(٢) نفسه ص ١٨٨.

(٣) نفسه ص١٩٦.

(٤) نفسه ص٢٤٣.

الخيرات كلها، وإذا أراد أن يضر فلا مرد لقضائه. ومن هنا كان سيد قطب يرى «أن الحقيقة الأولى والحقيقة الكبرى والحقيقة الأساسية، والحقيقة الفاعلة، والحقيقة العميقة في التصور الإسلامي هي حقيقة الألوهية»[1]، ومن ثم فإن القوة الإلهية ـ كما يقول ـ محمد حسين فضل الله ـ تمثل مصدر القوة للإنسان، ولا تمثل مصدر القمع والتجميد، فهي في بعدها الإيماني تدفع الحركة والتنامي والتطور[2]، ولكن هناك حقائق أخرى هامة في التصور الإسلامي منها القيامة، ومنها الإيمان بالكتاب (الوحي) لها أثرها القوي في دفع حركة التنامي في التصور الإسلامي، «وفي ضوء ذلك لم يكن الغيب في المسألة الإلهية غيباً تجريدياً غارقاً في الضباب، بل هو غيب ذاتي منفتح على الوعي للمسألة الحسية في دراسته للجانب الخفي منها بشكل دقيق يحول الغيب في الوجدان إلى ما يشبه الحضور الذي قد يكون تأثيره الداخلي في بعض إيحاءاته أقوى من الحس»[3].

٢ـ القيامة:

والقيامة هي الحقيقة الثانية التي تكمل مع حقيقة الألوهية تصور المسلم لعالم الغيب، فالإيمان بها يعطي حياة الإنسان معنى أعمق، إذ يجعلها حلقات مترابطة من الميلاد إلى البعث حيث يتم الخلود، ومن هنا يصبح فهم الإنسان للبعد الزماني والبعد المكاني يكتسب دلالة أخرى، إذ يرتبط مجال الدنيا بمجال الآخرة، ومجال الواقع المشاهد بمجال عالم الغيب، ويحس الإنسان عندئذ بأن

(١) مقومات التصور الإسلامي ص ١٨٧.

(٢) محمد حسين فضل الله: الدين وعوامل الجمود والتطور: مجلة المنطلق، ع٦٨-٦٩، محرم ١٤١١هـ ص٢٨٨.

(٣) نفسه ص ٢٢٦.

هناك حساباً عسيراً في الآخـرة يتوقف على سلوكه في الأولى، ويصبح للحرية عنده مـعنى آخر، حـيث تحكم الإنسـان في كل أعمـاله وأقواله وحـتى نواياه واعتـقاداته ضوابط شـرعية، هي الضـوابط التي تحول دون وقـوع الإنسان في التمرد على شرع الله.

ولبيان التصور الإسلامي في مجـال الإيمان بالقيامة والبعث، نسوق نموذجين لشاعر مخضرم، أي عاش تصورين؛ أحدهما قبل الإسلام وثانيهما بعده، وهو الشاعر لبيد.

أ ـ في الجاهلية كان يقول:

بلينا ومـا تبلـى النجـوم الطوالع	وتبـقى الجـبال بعـدنا والمصـانع
فـلا جَـزِعٌ إن فـرق الدهـر بيننا	فكل فـتى يومـاً به الدهر فـاجع
ومـا الناس إلا كـالديار وأهلهـا	بهـا يوم حلوها وغـدو بلا قع
وما المرء إلا كـالشهـاب وضوؤه	يحـور رماداً بعـد إذ هو سـاطع

ب ـ وفي الإسلام قال:

ألا كل شيء مـا خـلا الله باطل	وكل نعـيم لا مـحـالة زائل
وكل امرىءٍ يومـاً سيعلم سعـيه	إذا كشفت عند الإله المحاصل[1]

ففي الجـاهلية كان لبيـد يحسب أن الإنسان أقل شـأناً من النجوم الطوالع، لأنه يتحول إلى رماد تذروه الرياح، أما في الإسلام فإن التصور للإنسان وللبعد الزماني والمكاني يختلف، ومن ثم اختلف فهمه لمغزى سلوك الإنسان، ومن ثم تحدد فهمه لحرية الإنسان في سعيه إذ:

وكل امرىءٍ يومـاً سيعلم سعـيه	إذا كـشفت عند الإله المحـاصل

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص١٧٤ـ١٧٥.

قال ابن قتيبة: هذا البيت شبيه بقوله تعالى: ﴿وحُصِّلَ ما في الصدور﴾.

إن هذا التغير يعني أن الإيمان بالقيامة عنصر أساس في التصور الإسلامي، وهي حقيقة تفعل فعلها في صياغة السلوك الإنساني قولاً وعملاً وشعوراً وفناً، تهذيباً وتشجيعاً إنها «قضية القيامة التي كان يعسر على المشركين تصور وقوعها، والتي أكدها لهم القرآن الكريم بشتى المؤكدات في مواضع منه شتى، وكانت عنايته بتقرير هذه القضية في عقولهم، وإقرار حقيقتها في قلوبهم مسألة لابد منها لبناء العقيدة في نفوسهم على أصولها، ثم لتصحيح موازين القيم في حياتهم جميعاً، فالاعتقاد باليوم الآخر هو حجر الأساس في العقيدة السماوية كما أنه حجر الأساس في تصور الحياة الإنسانية، وإليه مرد كل شيء في هذه الحياة، وتصحيح الموازين والقيم في كل شأن من شؤونها جميعاً، ومن ثم اقتضت هذا الجهد الطويل الثابت لتقريرها في القلوب والعقول»[(١)].

وقد لاحظ الدكتور عز الدين إسماعيل أن التصور الإسلامي قد أثر تأثيراً كبيراً في الفن الذي أنتج في ظله، فتساءل: على أي نحو تتمثل التصورات الدينية للعقيدة الإسلامية في الأشكال التجريدية في الفن الإسلامي؟ أو كيف نتمثلها؟[(٢)].

ثم يجيب: دعنا نتذكر ما قلناه بشأن شعور العربي القلق إزاء التغير المستمر الماثل له في كل ما تقع عليه عينه، وأنه وجد في الشعر قبل الإسلام وسيلة للهروب من هذا التغير واستشرافاً للمطلق، وقد تمثل في المكان مظهر المتغير المحدود النهائي، في حين أحس بالزمان مطلقاً غير محدود ولا نهائي، وقد كان هذا المتغير المحدود والنهائي هو مصدر قلقه ومصدر خوفه، وبه ارتبطت

(١) في ظلال القرآن ٦/ ٣٧٩١.

(٢) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، ص٧٣، دار القلم، بيروت، لبنان، ط ١٩٧٤.

فكرته في الموت بخاصة مـوت الإنسان، فالحياة منتهيـة لا محالة ولكن إلى لا شيء، هذا ما كـان يقضُّ مضجـعه، فقـد تمثل «المنايا خبط عـشواء من تصب تمته»، وحين جاء الإسـلام عرف العربي الإله الواحد المطلق الـلانهائي، ووجد العزاء عن الموت الذي بدا له خـبط عشواء في الإيمان بحيـاة أخرى مطلقة ولا نهائية يبعث إليها بعد حياته الأولى المتغيرة والمحدودة والمنتهية، وهذا المعنى هو الموجه الرئيس للفن الإسلامي، الـذي أدرك أحد المؤرخين الفرنسيين حقيـقته، فقال: إن الفن الإسلامي من أنبل محـاولات الروح الإنساني في سبيل التغلب على النهائي والعرفي والمشكوك فيه والعـابر، ويرى عز الدين إسماعيل أن هذا النهائي والعرفي والمشكوك فيه والعـابر هو الحياة الدنيوية التي كان لا بد ـ لكي تحتمل ـ أن يكون نقيضهـا هو الملاذ، حيث اللانهائي والثابت واليقين والخالد، وقد وجد ذلك فيما قدمته إليه العـقيدة من تصور للعالم الآخر، فاطمأنت روحه القلقة وراح يعبر عن انجذابه نحو المطلق بالأسلوب الفني الذي يعكسه[1].

وبالفعل فنحن حين نقرأ قول الشاعر أبي العلاء المعري:

خلق الـناس للبـقـاء، فـظلت أمـة يحـسـبونهـم للنفـاد
إنما يـنقلون مـن دار أعـمـا ل إلى دار شـقـوة أو رشـاد
ضجـعة الموت رقدة يَسـتريح الـ جسم فيها والعيش مثل السهاد[2]

ندرك معنى الإيمان بالقيامة وما يقدمـه للإنسان من أجواء فكرية ونفسية تؤثر على التصورات والأفكار والسلوكات.

أما حينما نقـرأ لأديب لا يؤمن بالله أو بالقيامة والبعث والحـساب والعقاب

(١) الفن والإنسان ص ٧٣.

(٢) أبو العلاء المعري: سقط الزند، ص٨، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٠.

فإننا نلتـقي مع تصور يختلف، تنبثق عنه أفكار وسلوكـات لا تلتزم بخلق ولا تراعي حقوق البشرية أو الإنسانية.

فهذا الكاتب الجزائري الطاهر وطار يتحدث على لسان بطل من أبطال روايته **عرس بغل** عن الحرية في مفهومها الفلـسفي والأخلاقي فيقول: «أنت جزء من الأرض، من التـراب والوحل، والمعـادن لا تحس بالكينونة إلا عندمـا يتـسلط عليك الألم، المهم أنك تحررت، مثلما حررك الدود، حررك عزرائيل» «الديدان لا أهميـة لها وعصـا عزرائيل بدون وزن» «الجسـد المرمري يتآكل يتـحول إلى ديدان بيضاء وزرقـاء وحمراء هكذا صارت هكذا صـاروا هكذا تصير، هذا كل ما هنالك»[١]، فتـصوُّرُ الكاتب هنا يترجم عـقيدته، ويعـبر عن فهـمه للكون والحياة.

فالفنان حينما يفقد الإيمان بالقيامة يصدر عن تصور لا يشعر بأي مسؤولية، سواء بينه وبين خالقه أو بينه وبين البشرية، لأن عصا عزرائيل تفقد سلطتها في ضميره، فمـا دام لا يبعث لماذا يتقيد بأخلاقيـات وتشريعات وقوانين؟ ومن ثم تكون النتيـجة: «انطلق، انطلق إنها تـتناطح افعل مثلهـا، انطح من صادفك، انطح بقـوة، لا شيء يؤلمك، الديدان انتـزعت الألم، اصـفع باليـدين كل من تستطيع»[٢].

قد تكون هذه العـبارة دالة على صراع الإنسـان مع أخيه الإنسان، كـصراع وتناطح الحيوانات صراعاً وتناطحاً لا يعرف الرحـمة ولا الشفقة «اصفع باليدين كل من تستطيع»، ولكن هناك عـبارة أخرى تدل على تحرر الإنسـان من القيم تماماً، كمـا يتجلى من هذه الكلمة التي ترسل على لسـان بطلة تحررت من كل

(١) عرس بغل، ص١٢، ٧٨، ٨٠.

(٢) نفسه/ ٩.

الأخلاق والأعـراف واختـارت طريق الفـاحشـة. . «نحن اختـرنا هذا الطريق لنكون حرات. . . . »[1].

من خلال هذه النماذج التي تعـبر عن علاقة التصور بصـياغة النص الأدبي وما يحتويه من أفكار فلسفية وعقائد ومشاعر لها كبير الأثر على المتلقي بقدر ما لها من ارتباط بالمبدع، يتبين لنا أن صلاح الأدب والفن بصفة عامة يتوقف على صلاح العقيـدة لما ينبثق عنها من عوامل لها من القوة مـا يؤهلها لضبط الأفراد وتنظيم سلوكاتهم وقاية للحضارات من الانحلال الذي هو الطريق الطبيعي لاندثار الأمم وزوال الحضـارات تماماً كمـا صورها قـول الله تعالى: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَن نُّهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيراً﴾ [الإسراء: ١٦].

ومن أقوى تلك العوامل الخـوف الشديد من الحساب والعقاب يوم الـقيامة، يقول سـيد قطب: «الاعـتقاد بيـوم الدين (القيـامة) كلية من كليـات العقـيدة الإسلامـية، ذات قيـمة في تعليق أنظار البـشر وقلوبهم بعـالم آخر بعـد عالم الأرض، فلا تستبد بهم ضرورات الأرض، وعندئذ يملكون الاستعلاء على هذه الضرورات، ولا يستبد بهم القلق على تحقيق جزاء سـعيهم في عمرهم القصير المحـدود، وفي مجـال الأرض المحصـور، وعندئذ يملكون الـعمل لوجـه الله وانتظار الجـزاء، حـيث يقدره الله في الأرض أو فـي الدار الآخرة سـواء، في طمأنينة لـله، وفي ثقة بالخيـر، وفي إصرار على الحق، وفي سـعة وسمـاحة ويقين. . ومن ثم فـإن هذه الكليـة تعد مـفرق الطريـق بين العبـودية للنزوات والرغائب والطلاقة الإنسانية اللائقة ببني الإنسان بين الخضوع لتصورات الأرض وقيمها وموازينها والتعلق بالقيم الربانية والاستعلاء على منطق الجاهلية»[2].

(١) عرس بغل، ص ١٤٩.

(٢) في ظلال القرآن ١/ ٢٤.

إن الإيمان بالقيامة هو الذي يمنح الإنسان إنسانيته، وذلك حين يميزه عن الحيوان بإدراك البعد الزماني المطلق، والبعد المكاني المطلق، فيحدد من خلال ذلك أقواله وأفعاله وفنونه، وأسلوب تفكيره.

بالإيمان يشق الإنسان ـ كما يقول مرتضى مطهري ـ عباب الزمان والمكان، ويفهم الماضي والمستقبل وتاريخه وتاريخ العالم، بل يفكر في القيم الخالدة ويتجاوز حدود المعرفة الجزئية أو الحسية، ويتطلع نحو أهداف غير مادية ـ فقط ـ وغير محدودة ليتميز عن الحيوان الذي يتصف بالسطحية والفردية والجزئية والإقليمية والحالية من الأزمنة، فلا يدرك لا ماضيه ولا مستقبله، وبذلك تكون متطلباته وتطلعاته محدودة؛ فهي غاية مادية وغرائزية وإقليمية ومحلية لا تتجاوزها إلى المستقبل البعيد الخالد[1].

إن الإيمان بالقيامة جزء من الإيمان بالغيب، ولا شك في أن عالم الغيب أوسع بكثير من عالم الحس، لأن الآخرة من حيث هي زمان تتصف بالخلود والبقاء، ومن حيث هي مكان وصفت جزئية الجنة فيها بقول الله تعالى: ﴿وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالأَرْضُ﴾ [آل عمران: ١٣٣]، ووصفت محتوياتها بأنها «فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر»[2]، وهذا يعني أن تصور المسلم يزداد بالإيمان اتساعاً وعمقاً، وبذلك يصبح الموضوع المطروح في رؤية الفنان المسلم للكون والحياة موضوعاً يتعانق فيه مخلوقات عالم الغيب مع مخلوقات عالم الحس، وهو الأمر الذي يحرم منه أصحاب الإلحاد الذين لا يؤمنون إلا بالمادة؛ إذ إنهم ـ كما رأينا مع وطار مثلاً ـ إذا وظفوا عناصر من عالم الغيب، فإنما ليسخروا منها لأنها تمثل عندهم التفكير الخرافي.

(١) مرتضى مطهري: سلسلة مقدمة في التصور الإيماني، ج١ الإنسان والإيمان، ص١٥-١٦ بتصرف.

(٢) أحمد بن حنبل، المسند ٢/٣١٣.

وقد رسم القرآن الكريم في ثاني سـورة معالم التصور الإسـلامي الصحيح للكون في آية أوجزت الأمـر وكشفت عن فـائدة امتلاك المرء للتـصور الواضح الذي لا إيهام فـيه ولا إبهام، فقـال تعالى: ﴿الٓمٓ ۝١ ذَٰلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ ۝٢ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ ۝٣ وَالَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنزِلَ مِن قَبْلِكَ وَبِالْآخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ ۝٤ أُولَٰئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ وَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾ [البقرة: ١ - ٥].

فالآية تحـدد صفات «المفلحين»، وهي التـي تحتوي الإيمان بالغـيب والعمل الصـالح، ولنا أن نتسـاءل: ما الذي جـعل هؤلاء مفلحين في مـقابل الكـفار الخاسرين؟

يرى سيد قطب: « أن الإيمان بالغيب هو العتبة التي يجتازها الإنسان فيتجاوز مرتبة الحيوان الذي لا يدرك إلا ما تدركه حواسه إلى مرتبة الإنسان الذي يدرك أن الوجود أكبر وأشمل من ذلك الحيـز الصغير المحدود الذي تدركه الحواس أو الأجهـزة التي هي امتداد للحـواس، وهي نقلة بعيدة الأثر في تصـور الإنسان لحقيقة الوجود كله ولحقيقة وجوده الذاتي، ولحقيقة القوى المنطلقة في كيان هذا الوجود، وفي إحساسه بالكون وما وراء الكون من قدرة وتدبير، كما أنها بعيدة الأثر في حياته على الأرض، فلـيس من يعيش في الحيز الصغـير الذي تدركه حواسـه كمن يعيش في الكون الكبـير الذي تدركه بـديهته وبصـيرته، ويتلقى أصداءه وإيحاءاته في أطوائه وأعماقه، ويشعر أن مداه أوسع في الزمان والمكان من كل مـا يدركه وعـيه في عمـره القصـير المحـدود، وأن وراء الكون ظاهره وخافـيه حقـيقة أكبـر من الكون هي التي صدر عنهـا، واستمـد من وجودها وجـوده، حقـيقـة الذات الإلهيـة، التي لا تدركـها الأبصـار وهي التي تدرك الأبصار، ولا تحيط بهـا العقول. . . لقد كان الإيمان بالغـيب هو مفرق الطريق

في ارتقاء الإنسان من عالم البَهِيميَّة، ولكن جماعة الماديين في هذا الزمان كجماعة الماديين في كل زمان يريدون أن يعودوا بالإنسان القهقرى إلى عالم البهيمية الذي لا وجود فيه لغير المحسوس، ويسمون هذا (تقدمية) وهو النكسة التي وقى الله المؤمنين إياها فجعل صفتهم المميزة صفة الذين يؤمنون بالغيب»[1].

إن إدراك الغيب أمر أساس في حياة الإنسان، ولكن ما الوسيلة إلى إدراكه حق الإدراك؟

٣ـ الكتاب:

إن مرجع فهم عالم الغيب وعالم الشهادة إلى الإيمان بالكتاب، يقول سيد قطب: «لقد جاء النص القرآني ـ ابتداءً ـ لينشئ المقررات الصحيحة، التي يريد الله أن تقوم عليها تصورات البشر، وأن تقوم عليها حياتهم، وأقل ما يستحق هذا التفضل من العلي الكبير، وهذه الرعاية من الله ذي الجلال ـ وهو الغني عن العالمين ـ أن يتلقوها وقد فرغوا لها قلوبهم وعقولهم من كل غبش دخيل؛ ليقوم تصورهم الجديد نظيفاً من كل رواسب الجاهليات قديمها وحديثها على السواء، مستمداً من تعاليم الله وحده لا من ظنون البشر، التي لا تغني من الحق شيئاً... نحن نستمد مقرراتنا من هذا الكتاب ابتداءً، ونقيم على هذه المقررات تصوراتنا»[2].

إن الإيمان بالكتاب هو حجر الزاوية في تصحيح تصورات البشرية بالنسبة لجميع الحقائق التي تعد ركائز ومقومات للتصور الإسلامي، إذ إن حقيقة الألوهية والربوبية، وحقيقة الكون بعالميه عالم الشهادة، وعالم الغيب، وحقيقة الحياة وما يتعلق بها من أسئلة أساسية حول مصدر مجيء الإنسان ومصيره

(١) في ظلال القرآن ١/ ٣٩ـ٤٠.

(٢) خصائص التصور الإسلامي ص١٥.

وغاية ذلك، كلها تتوقف على فهم القرآن، ووعي مقاصده وتشريعه.

النص القـرآني الذي يحدد التصـور الإيماني للإنسان المسلم، يـجعل الإيمان بالكتب المنزلة من عند الله أسـاساً جـوهرياً في بناء هذا التصـور، ويأتي على رأس هذه الكتب «القـرآن الكـريم» وهو الذي يتـميـز عن غـيـره من الكتب السماوية بأنه: ﴿لا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلا مِنْ خَلْفِهِ تَنزِيلٌ مِّنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ﴾ [فصلت: ٤٢]، وأنه: ﴿ذَلِكَ الْكِتَابُ لا رَيْبَ﴾ [البقرة: ٢]. لأن الذي أنزله قد تولى حفظه من التـحريف والتزييف: ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾ [الحجر: ٩].

وهو بهذه الصفة التي تنزهه عن الباطل والريب تنزيهاً مطلقاً، وتثبت له في الوقت نفسه الحفظ من أي تزييف وتحريف، تفرض على الإنسان أن يطمئن إلى التصور الذي يبنيه كأسلوب من أساليب الإدراك والوعي لـلكون والحياة، متميز عن أي تصور آخر سواء ما رسمته الكتب السماوية الأخرى كالتوراة والإنجيل؛ لأنها من جهـة ليست كاملة كما حدثنا عن ذلك الإنجـيل نفسه[1]، ومن جهة ثانية قـد نالها التـحريف في الجوهر مما يجـعل التصور الذي يـنبثق منها تحـفُّه الظنون، قال تعالى: ﴿مِنَ الَّذِينَ هَادُوا يُحَرِّفُونَ الْكَلِمَ عَن مَّوَاضِعِهِ﴾ [النساء: ٤٦]، فهم إذ يحرفـون الكلام عن المقصود إنما لينفوا ما فـيه من دلائل على الرسائل الأخيـرة، ومن أحكام كذلك وتشـريعات يصـدقهـا الكتاب الأخـير[2]، إنهم يحدثون خلخلة في التصور الذي أراد الله أن تكون عليه الأمة.

أقول: سواء ما رسمته تلك المحرِّفة أو الفلسفات الوضعية ابتداء من فلاسفة يونان إلى الماركسية فالوجودية العبثية، فهذه كلها تختلف عن التصور الإسلامي

(١) إنجيل متى ص٦ الإصحاح الثالث، وانظر: خصائص التصور الإسلامي ص٣٠ـ٣١.

(٢) الظلال ٢/ ٦٧٥.

الذي به تتميز في الحقيقة الرؤية الأدبية الإسلامية عن بقية الرؤى، سواء الدينية أو الفلسفية.

ولقد سبقت الإشارة إلى أن الحضارة الإسلامية حضارة نص، ومعنى ذلك أن التصور الذي تنبثق عنه في جميع أوجه النشاط الفكري والاجتماعي والفني إنما يكون أكثر التحاماً بهذه الحضارة كلما كان انبثاقه عن النص، أي القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، ومن هنا كان التعريف السابق للأدب الإسلامي بأنه «التعبير الفني الصادق عن الحياة والكون والإنسان وفق الكتاب والسنة» تعريفاً مشروعاً، وشارحاً ومحدداً للتعاريف الأخرى، التي تكتفي بكون هذا الأدب هو ما كان «وفق التصور الإسلامي».

وكون هذه الحضارة حضارة النص، يعني أن الفن فيها يستمد ضوابطه وتصوره من القرآن الكريم، لأنه هو الذي يقدم له «هذا التفسير الشامل، وفي الصورة الكاملة التي تقابل كل عناصر الكينونة الإنسانية وتلبي كل جوانبها وتتعامل مع كل مقوماتها، تتعامل مع الحس والفكر والبديهة والبصيرة، ومع سائر عناصر الإدراك البشري والكينونة البشرية بوجه عام كما تتعامل مع الواقع المادي للإنسان، هذا الواقع الذي ينشئه وضعه الكوني في الأسلوب الذي يخاطب ويوحي ويوجه كل عناصر هذه الكينونة متجمعة في تناسق، هو تناسق الفطرة كما خرجت من بارئها سبحانه»[1].

والإيمان بهذا الكتاب الذي صنع الحضارة النصية، بكل ما لهذه الكلمة من معنى، إنما كانت له تلك الفاعلية في صنع الحدث التاريخي العجيب عندما استخدم كاملاً، فإذا عمل الناس ببعضه وأهملوا بعضه الآخر، فإن التصور

(١) خصائص التصور الإسلامي، ص٤.

يتخلخل ولا يؤدي إلى الهدف. ومن هنا كان مما نص عليه القرآن التأكيد على تجنب الإيمان ببعضٍ والكفر ببعضٍ كما هو الحال في تصورات الدول والأنظمة المعاصرة قال تعالى: ﴿أَفَتُؤْمِنُونَ بِبَعْضِ الْكِتَابِ وَتَكْفُرُونَ بِبَعْضٍ فَمَا جَزَاءُ مَن يَفْعَلُ ذَلِكَ مِنكُمْ إِلاَّ خِزْيٌ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ يُرَدُّونَ إِلَىٰ أَشَدِّ الْعَذَابِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾ [البقرة: ٨٥].

فالخلط بهذا الشكل، الذي تصنعه الدول، وبعض الناس، إنما هو مما يؤدي إلى الاضطراب في التصور، وينجم عن ذلك الاضطراب ﴿خِزْيٌ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا﴾ بسبب انعدام السلوكات المنبثقة عن التصور المختل، بحيث تصبح بعض الأفعال تمحو بعضاً، وبعض الإبداعات تناقض ـ في هدفيتها ومقصديتها ـ بعضاً، حتى يصبح التحرك نحو الأمام مستحيلاً، والازدهار والتقدم أمراً محالاً، هذا فضلاً عن تضييع الآخرة كلية.

إن هذا الخلط هو ما يسمى ـ في كثير من الأحيان ـ بالانفتاح، وهو أمر خطير إذا لم يفهم على حقيقته وتحدد له علاماته البارزة التي يجب أن تنتهي عندها، سواء في استخدام المصطلح أو في اعتماد أساس فلسفي معين، وخطورة الانفتاح الذي يتم قبل التحصن بالتصور الإسلامي الصحيح ينعكس غالباً على الأمة بالسلب، فيحطم قيمها، وربما يجعلها تحس بالنقص إزاء الكامل، وتحس بالكمال إزاء الناقص، وتلك هي الكارثة العظمى التي شهدتها الرؤى الأدبية المعاصرة التي أصبحت تتقزز من كل القيم الإسلامية، وتنشرح للتفسخ الغربي حتى وجدنا ذلك يظهر بارزاً على مستوى استخدام الرمز الشعري[1]، ناهيك عن ضرب العقيدة في الصميم كالتكذيب بالبعث والكتاب والملائكة والنبيين إلخ، ويمكن أن نسوق هنا هذه الأبيات للشاعر نزار قباني لبيان ذلك؛ قال:

(١) انظر: عبدالباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ص٦٢.

في بلادي، في بلاد الشرق لما

يبلغ البدر تمامه

يتعرى الشرق من كل كرامة... ونضال

والملايين التي تركض من غير نعال

التي تسكن في الليل بيوتاً من سعال

والتي تؤمن في أربع زوجات وفي يوم القيامة(١)

وقد تجد له ما هو أشنع من ذلك وأقبح في مجال التصور الفاسد، كمثل قوله:

من بعد موت الله مشنوقاً على باب المدينة

لم تبق للصلوات قيمة

لم يبق للإيمان أو للكفر قيمة(٢)

هذا التصور الفاسد دخيل على المجتمع الإسلامي، وقد كان نتيجة طبيعية للإيمان ببعض الكتاب والكفر ببعضه، إذا لم نقل بالنسبة إلى بعض الأدباء إنهم كانوا قد كفروا بكله، إذ إن الذين انفتحوا على الغرب وانبهروا به، لم يتمكنوا من التمييز بين ما حققه فعلاً من إيجابيات وما قد تحقق في إيديولوجياتهم من سلبيات كانت أساساً «مستمدة ابتداء من الكفر الغربي وما فيه من لوثة الوثنية، ثم مستمدة أخيراً من عدائها للكنيسة وللتفكير الكنيسي في الغالب»(٣).

هذا وقد عاب سيد قطب على الاتجاه العربي هذا الخلط ـ في مرحلة الانفتاح ـ الخلط الذي أدى إلى تشويه التصور الإسلامي فقال: «وبدلاً من

(١) نزار قباني: خبز وحشيش وقمر.

(٢) نزار قباني: ديوان (لا)، ص١٢٤.

(٣) سيد قطب: خصائص التصور الإسلامي ص١٢-١٣.

صيـاغة التصـور الإسلامي في قالب ذاتي مـستقل، وفق طبـيعتـه الكلية التي تخاطب الكينونة البـشرية جملة بكل مقـوماتها وطاقاتهـا، ولا تخاطب الفكر البشري وحده خطاباً بارداً مصبوباً في قالب المنطق الذهني، بدلاً من هذا فإنهم استعاروا القالب الفلسـفي، ليصبوا فيه التصور الإسلامي كـما استعاروا بعض التصورات الفلسفية ذاتها، وحاولوا أن يوفقوا بينها وبين التصور الإسلامي، أما المصطلحات فقد كادت تكون كلها مستعارة»[١].

إن هذا الخلط الذي يتم تحت ظل الانفتاح لا يكتفي أصحـابه بفساد أنفسهم في ذاتهم، وإنما يؤثرون في تصـورات القراء أكـثر فـأكثـر تحت اسم الفلسـفة الإسلاميـة أحياناً والفكر الإسلامي أو العربي أحـياناً أخرى، فتنطوي الحقـيقة على طلاب العلم ويزدادون تيهـاً، وربما استعانوا بهـذه التصورات على تفـسير النص القـرآني أو الحديث النبوي الشـريف، وربما حللوا في ضوئـه النصوص الشعرية والروايات والقصص، فيبدو عملهم عند أنقياء التصور الإسلامي ناشزاً لا ينسجم مع العـقيدة الإسـلامية، يقول سـيد قطب: «ولما كانت هناك جـفوة أصـيلة بين منهج الفلسـفة ومنهج الـعقـيدة، وبين أسلـوب الفلسفـة وأسلوب العقيـدة، وبين الحقائق الإيمانية الإسـلامية وتلك المحاولات الصغـيرة المضطربة المفتعلة التي تتضمنها الفلسفات والمبـاحث اللاهوتية البشرية، فقد بدت الفلسفة الإسلامـية كمـا سميت نشـازاً كاملاً في لحن العـقيدة المتـناسق! ونشأ في هذه المحاولات تخليط كثير شاب صفاء التصور الإسلامي، وصغر مساحته، وأصابه بالسطحـية، ذلك مع التـعقـيد والجـفاف والتـخليط، مما جـعل تلك الفلسفـة الإسلامية، ومعها مباحث علم الكلام غـريبة غربة كاملة على الإسلام وطبيعته

(١) خصائص التصور الإسلامي، ص ١٠.

وحقيقته ومنهجه وأسلوبه»[1].

ومجمل القول في الإيمان بالكتاب: إن التصور الإسلامي في هذه الحال سيكسب مرجعية فكرية متينة وسليمة، تعين الفكر الإنساني بما تقدمه له من حصانة فكرية كأساس للإبداع البنَّاء الذي يعي الكون وعياً روحياً ومادياً لا تشوبه الخرافات التي عاشتها الفلسفة اليونانية ولا الجمود الذي وضعت قواعده الفلسفة المادية الماركسية خاصة، إن الإيمان بالكتاب هو الذي يجعل «التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان هو أشمل تصور عرفته البشرية حتى اليوم، إنه التصور الذي لا يأخذ جانباً من الوجود ويدع جانباً آخر، وإنما يأخذ الوجود كله بمادياته وروحانياته ومعنوياته وكل كائناته... إنه التصور الذي لا يأخذ الإنسان جسماً ويدعه روحاً أو روحاً ويدعه جسماً، أو جسماً وروحاً بغير اعتبار لطاقة العقل، ثم هو لا يأخذ هذه العناصر متفرقة منفصلة، بل يأخذها مترابطة متحركة مع ترابطها في واقع الحياة»[2].

وهذا التصور ـ الذي هو ضروري للأديب المسلم ـ لا يصنعه له اطلاعه المستمر على أصول الدين من كتاب وسنة، ولكن لا بد له كذلك من «تنظير الأدب الإسلامي؛ فهذا التنظير هو الذي يوصل المفهومات والقواعد، وهو الذي يطارد الانحراف والمروق، ويتصدى للهجوم على الإسلام والمسلمين، وهو الذي يبرز التفاعل العميق بين الإسلام والكلمة الجميلة المؤثرة، ويبني الشخصية الأدبية الإسلامية، التي تحمي أدباءنا من اللهاث وراء الشرق والغرب»[3].

(١) خصائص التصور الإسلامي ص١٠ـ١١.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص١٨ـ١٩.

(٣) عبدالباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ص١٣٠ـ ١٣١.

دور التصور في تحرير التجربة الفنية من التبعية:

إن العملية الإبداعية لا يمكن أن تكون كذلك وبهذه الصفة ما لم يتحرر صاحبها من رواسب التبعية الفكرية، التي لا تشكل العمق الحقيقي لشخصية المبدع، فهي قشور تعيش فوق اللباب تمنعه من الظهور، وتحجبه كحقيقة عن الناس، ويظل الأديب في هذه الحال مضطرب الفكر، مضطرب التعبير؛ لأن الألفاظ ـ كما يقول عبدالقاهر الجرجاني ـ تترتب في النطق حسب انتظام المعاني وترتيبها في النفس. ومن هنا كان التصور الإسلامي النقي أساساً متيناً لتحرر التجربة الإبداعية من كل أصناف القيود والعقد، التي تتسبب فيها الخلفيات الثقافية الغربية التي يأخذها أدباؤنا على أنها مسلمات، ولا سيما ما علق بالآداب اليونانية القديمة والغربية المعاصرة من وثنية.

وقد تعرض الدكتور عماد الدين خليل لهذا الأمر، ولاحظ أن «من هذا الاختيار المساير لمنطق الإسلام والمنبثق عن تكوينه الحضاري يجد الفنان المسلم نفسه وقد أتيحت له فرصة جديدة للتعبير لأن يقول ما يشاء بشكل أكثر تأثيراً وتحريكاً، لأن يطرح مضامينه الكبرى ابتداءً من موقف الإنسان في الكون، وقضية وجوده ومصيره وحريته وقدره، ومحياه ومماته، وحتى أعمق أعماقه الباطنية وأشد تيارات وجدانه خفاءً وتعقيداً يطرح مضامينه وهو حُرٌّ طليق من قيود المدارس (المسرحية) التي فرضت نفسها على العصور: كلاسيكية، وكلاسيكية جديدة، رومانسية وواقعية، طبيعية، ورمزية تعبيرية ووجودية ملحمية وعبثية، فكل اتجاه من هذه الاتجاهات كان ينبثق عن تصور يأباه الإسلام ويرفضه أشد الرفض، لأنه (لا) ينسجم أساساً ونظرته إلى الكون والحياة والأشياء أو لأنه انعكاس بدرجة أو أخرى لعصور سادها تطرف مّا في جانب من جوانب الحياة والفكر، بينما انكمشت الجوانب الأخرى وأصابها

الضمور، أو لأن هذا التصور ليس سوى إفـرازات مرضية يطرح غثاءها فرد أو جمـاعة أو حـضارة يحاصـرها الوباء، وينخر في بنـيانها السـوس، وينتظرها التدهور والسقوط في نهاية الطريق»[1].

وقد كان من الطبيعي أن تتحرر التـجربة الإبداعية الإسلامية من كل أصناف التبعية الفكرية الغـربية، ولا سيما الوثنية والعبثيـة والجاهلية التي كانت تعشش في ضمير الإنسان العربي في الجزيرة العـربية وبقيت بصورة أو أخرى تظهر في آداب العرب كصور شعرية لتصورات مشوهة بعضها كانت نتيجة للعقائد الوثنية (الصنمية) المنتشرة في الجزيرة، وبعضها كان من ركام العقائد السماوية المنحرفة التي دخلت البلاد العربية قبل الإسلام ولا زالت إلى اليوم كـاليهودية والمسيحية يقول سـيد قطب: «هذه هي الصورة الـشائعة للتـصورات في الجزيرة العـربية نضيفهـا إلى ذلك الركام من بقايا العقائد السماوية المنحـرفة، التي كانت سائدة في الشرق والغرب يوم جاء الإسلام ،فتتجمع منها صورة مكتملة لذلك الركام الثقيل الذي كـان يجثم على ضمير البشـرية في كل مكان، والذي كانت تنبثق منه أنظمـتهـم وأوضاعـهم وآدابهم وأخـلاقهم كـذلك، ومن ثم كـانت عناية الإسلام الكبرى موجهة إلى تحرير أمر العقـيدة، وتحديد الصورة الصحيحة التي يستقر عليها الضمير البشري في حقيقة الألوهية وعلاقتها بالخلق، وعلاقة الخلق بها فـتستـقر عليهـا نظمهم وأوضاعـهم وعلاقاتهم الاجـتماعـية والاقتـصادية والسياسية وآدابهم وأخلاقهم كذلك، فما يمكن أن تستقر هذه الأمور كلها، إلا أن تستقر حقيقة الألوهية وتتبين خصائصها واختصاصاتها»[2].

وقد لاحظ سيد قطب أثر التصور الغـربي في شعر أبرز الشعراء الإسلاميين

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٣٠-١٣١.

(٢) خصائص التصور ص٤٢.

المعاصرين؛ مثل الفيلسوف الشاعر محمد إقبال، وبيَّن أنه قد «اضطر إلى إعطاء اصطلاح «التــجــربة» مدلولاً أوسع ممــا هو في الفكر الغــربي، وفي تاريخ هذا الفكر، لكي يمتد مجاله إلى «التجربة الــروحية» التي يزاولها المسلم ويتذوق بها الحقــيقة الكبــرى، فالتجــربة بمعناها الاصطلاحي الفلسفــي الغربي لا يمكن أن تشمل الجانب الروحي أصلاً؛ لأنها نشأت ابتداءً لنبذ كل وسائل المعرفة التي لا تعتمــد على التجربة الحسيــة، ومحاولة استعــارة الاصطلاح الغربي، هي التي قادت إلى هذه المحاولة التي يتضح فيهــا الشد والجذب والجفاف أيضاً حتى مع شاعرية إقبال الحية المتحركة الرفافة»[1].

وعلى الجــملة، فإن للتــصور سلطاناً قــوياً على العمليــة الإبداعيــة، سواء بالنسبة للأداة أو بالنسبة للتجربة، على أن التجربة الفنية بِعَدِّها تجربة نفسية قبل كل شيء ترتبط بالخلفية الثقافية والتجــارب اليومية التي تتراكم في نفسية المبدع مشكلة مخــزوناً خاماً يستخدمــه المبدع متى حدث التوتر اللازم لإنجــاز العملية الإبداعية؛ فإنها تحتاج إلى مصفاة تجري عليها عملية الاختيار والتنقية، وإلا فإن التجربة ستخرج مضطربة وربما متناقضة، وقــد ضربنا قبل مثالاً بقصيدة الشاعر محمد العيد آل خلفية التي كان مــوضوعها القرآن الكريم، وكانت النتجية التي وصل إليها الشاعــر هي الخلط بين المفهوم الإسلامي والمفهــوم الاشتراكي حتى عد الاشتراكية مذهباً إسلامياً، إذ قال:

الاشتراكيــــة السمحــــاء مذهــبه   في الحكم لو لم تطل فيه الأقاويل[2]

علاقة التعبير الأدبي بالتصور

وليس من شك في أن الحــديث عن تحــرير التــصــور الإســلامي للتــجــربة

(١) خصائص التصور الإسلامي، ص ٢٢.

(٢) ديوان محمد العيد آل خليفة ص٨٥-٨٦ (قصيدة هذيان آشيل).

الإبداعية يحتم علينا أن نتحدث عن علاقة الجماليات الأدبية بالتصور، إذ إن من الأسئلة التي تطرح على ذهن القارئ الأسئلة الآتية:

هل التصور يفرض أسلوباً معيناً وصياغة تنسجم معه؟

أم أن الفن بمعزل عن التصور؟

الكاتب الأديب سيد قطب يرى أن العلاقة بين الشكل والمضمون حميمة، وأن «كل تصور خاص للحياة والارتباطات فيها بين الإنسان والكون من شأنه أن ينشىء قيماً تتأثر بها الآداب والفنون سواء شعر أصحابها أنهم متأثرون بهذه القيم أم لم يشعروا، ولكن التصورات تختلف وفقاً لعوامل ودوافع غير متفق عليها حتى الآن، والإسلام تصور معين للحياة تنبثق منه قيم خاصة بها فمن الطبيعي إذاً أن يكون التعبير عن هذه القيم، أو عن وقعها في نفس الفنان ذا لون خاص»[1].

ومن أمثلة ما يذكره سيد قطب كخاصية يظهر ارتباطها الفني بالتصور: الجانب الأخلاقي في الأدب. إذ إن الكاتب ـ ولا سيما في العمل القصصي والروائي حين يبني شخصيات عمله الأدبي ـ يعمد إلى لحظات في سيرتها فيركز عليها ويوجهها حسب ما يتطلبه تصوره الفلسفي، وما يقصده من التجربة التي يصوغها «ومن ثم فالأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي للحياة قد لا يحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشري ولا يتوسع في عرضها، وبطبيعة الحال لا يحاول أن يبرزها فضلاً عن أن يزينها بحجة أن هذا الضعف واقع، فلا ضرورة لإنكاره أو إخفائه»، والسبب الذي يقف وراء ذلك أن «الإسلام لا ينكر أن في البشرية ضعفاً، ولكنه يدرك كذلك أن في البشرية

(١) في التاريخ فكرة ومنهاج ص١٤ـ١٥.

قوة، ويدرك أن مهمته هي تغليب القوة على الضعف ومحاولة رفع البشرية وتطويرها وترقيتها لا تبرير ضعفها أو تزيينه»[1].

ويضرب سيد قطب لذلك مثالاً بشعر عمر الخيام الذي تأثر شعره بتصوره للكون والحياة، فقال: «من هذا التصور الخاص للعلاقة بين الإنسان والكون استمد الخيام كل تصوراته لقيم الحياة التي تأثر بها فنه، فهذه الحياة المجهولة المصدر والمصير في هذا العماء الذي يعيش فيه الإنسان لا تستحق أن يحفلها ويعني نفسه بها، وإذاً فلا ضرورة للوعي الذي لا يؤدي إلى شيء:

أفق وصب الخمرة أنعم بها — واكشف خبايا النفس من حجبها

ورَوِّ أوصالي بها قبلما — يصاغ دَنُّ الخمر من تربها

* *

سأنتحي الموت حيث الورود — ويمحي اسمي من سجل الوجود

هات اسقنيها يا سنى خاطري — فغاية الأيام طول الهجود

ولو اختلف تصور الخيام للحياة والارتباطات فيها بين الإنسان والكون لاختلفت قيمها في حسه، واختلف اتجاهه الفني بكل توكيد»[2].

وعلى العكس من هذا التصور يضرب مثالاً لآثار خضوع القصة للغرض الديني في القرآن الكريم فيبين أن رد هذا الخضوع ترك آثاراً واضحة في طريقة عرضها وفي مادتها، ومن بين تلك الآثار التكرار، ولكن هذا التكرار لا يتناول القصة كلها إنما هو تكرار لبعض حلقاتها ومعظمه إشارات سريعة لموضع العبرة فيها أما جسم القصة كله فلا يكرر إلا نادراً، ولمناسبات خاصة بالسياق[3]، والسبب

(١) في التاريخ فكرة ومنهاج ١٧ـ١٨.

(٢) نفسه ص١٣ـ١٤.

(٣) التصوير الفني في القرآن ص١٢٦.

في ذلك يعود إلى أن القرآن يجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية[1].

فالعلاقة بين الشكل الفني والتصور علاقة وطيدة، لا تتوقف عند مجرد المواقف النفسية للشخصيات الأدبية ولكن يظهر ذلك على مستوى الصور الفنية والإيقاع الموسيقي؛ ولذا نرى سيد قطب يؤكد ذلك بقوله: «ويحسن كذلك أن ننبه إلى أن الصور والظلال والإيقاع ليست قيماً تعبيرية لفظية مجردة من العنصر الشعوري؛ لأن الخيال يتأثر بها والشعور يتملاها... وملاك القول: إن القيم (التعبيرية منها والشعورية) كلها وحدة في العمل الأدبي يصعب انفصالها»[2].

وقد عرض إقبال عروي في كتابه **جمالية الأدب الإسلامي** للقضية نفسها وذكر أن المفكر الإسلامي محمد الغزالي بقوله: «جاء هذا العصر الأنكد بما سُمي الشعر المرسل محاكاة للشعر الأوروبي كما يقولون، وأكرهتني الأيام على سماع هذا اللغو من بعض الإذاعات أو قراءته في بعض المجلات فماذا وجدت؟؟ تقطعاً عقلياً في الفكرة المعروضة كأنها أضغاث أحلام، أو خيالات سكران... ثم يصب هذا الهذيان في ألفاظ يختلط هزلها وجدها، وقريبها وغريبها وتراكيبها، يقيدها السجع أحياناً وتهرب من قيوده أحياناً، ثم يوصف المشرف على هذا الخليط الكيمياوي المشوش بأنه شاعر»[3] أقول: بقوله هذا إنما يكون قد وضع يده على هذه العلاقة بين التصور والشكل على أن محمد إقبال لا يوافق الغزالي على هذا التعميم، لأن القاعدة يمكن أن يستثنى منها بعض

(١) التصوير الفني في القرآن، ص ١٣٩.

(٢) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص٣٣.

(٣) محمد الغزالي: **مشكلات في طريق الحياة الإسلامية**: منشورات الأمة، عدد ١، ط١، ص١٠٣ عن: كتاب: **جمالية الأدب الإسلامي**، ص١٣٠.

الشعراء الذين لا يوصف شعرهم بالنعوت الـتي بسطها الغزالي مثل السياب ونزار قباني ونجـيب الكيلاني، ومحمـود مفلح..[1] ويبدو لي أن إقبـالاً يتحدث عن شيء والغزالي يقصد شيئاً آخر؛ الغزالي يتحدث عن علاقة الشعر المرسل بالتصور وما نجم عنه من مشكلات في البنية الأدبية، أما إقبال، ولا سيما بالنسبة للأسماء التي يذكرها ومن بينها الأمراني ونجيب الكيلاني وهما إسلاميان، إذ يناقش قضية الشعر المرسل بصفة مجملة، وهذا خطأ فيما أحسب فاعتراض الغزالي ليس قائماً أساساً على الشعر المرسل، ولكن على التصور الذي انبثقت منه تلك المشكلات، ويدل على ذلك تركيـزه على «العصر الأنكد» ورد «مـحاكاة الشـعر الأوروبي»، على أن إقبالاً عاد بعد ذلك ليستدرك أن الغزالي يناقش الشعر الحديث في واقعه، وليس في مبدئه وتشكله كـجنس أدبي يوازي الشعر القديم وقد يسبـقه، إنه ينتقد تجاربه لا شكله وهيأته[2]، غيـر أنه مع استدراكه لا يركـز على علاقة التـصور بالشكل والصياغة، والحال أن هذه العـلاقة الوطيدة بين التصور الإسلامي والأداة الفنية، هي التي حملت محـمد قطب على أن يذهب إلى القول: إنه «ليس يكفي بطبيعة الحال أن يكون فناناً أي فنان، ليصل إلى التعبير عن الفن الإسلامي وليس يكفي أن يكون الإنسان مسلمـاً لكي ينشيء فناً إسلامياً تتحقـق فيه شروط الفن» إلى أن يقول: «والفن الإسلامي من ثم ينبـغي أن يصدر عن فنان مسلم أي إنسان تكيفت نفـسه ذلك التكيف الخـاص الذي يعطيها حـساسـية الشعـور تجاه الكون والحياة والواقع بمعناه الكبـير، وزود بالقدرة على جمال التعـبير؛ وهو في الوقت ذاته إنسان يتلقى الحياة كلها من خلال التصـور الإسلامي وينفعل بها ويعانيها من خلال هذا التـصور، ثم يقص علينا هذه التجـربة الخاصة التي عـاناها في صورة

(١) إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي، ص١٣١.

(٢) نفسه/ ١٣٣.

جميلة موحية»[1] ولهذا يؤكد تلك العلاقة أتم توكيد وأوضحه على مستوى التجربة الشعورية والصياغة الفنية.

إن العلاقة بين التصور والعملية الإبداعية، تتجاوز في رأي النقاد الإسلاميين مستوى المشاكلة بين الشكل والمضمون إلى عمق التجربة بل الإبداع في حد ذاته كميزة للمجتمع في جودتها وغزارتها، وذلك موقوف على استقرار الأمة على تصور ناضج واضح المعالم إذ «حين تستقر العقيدة الإسلامية في الضمير البشري استقراراً حقيقياً، فإنه يستحيل عليها أن تبقى ساكنة، يستحيل أن تظل مجرد شعور وجداني في أعماق الضمير، وإنها لابد أن تندفع لتحقيق ذاتها في عالم الواقع، ولتتمثل حركة إيجابية إبداعية في عالم المنظور»[2].

ومن هنا يتبين أن التصور المستقر في ضمير الأمة هو الكفيل ـ في رأي النقد الإسلامي ـ بالإبداع من جميع وجوهه، سواء ما يرتبط بالشكل والصور الفنية واللغة الأدبية والموسيقى وما تستتبعه من أدوات، أو ما يرتبط بالجودة الفنية والغزارة في الإنتاج الأدبي. فالتصور الناضج يتحول إلى دافع قوي يخلق الانسجام الذي هو قمة الخصائص الفنية، فمن المحال «حين تتم العقيدة الإسلامية في قلب أن تظل قابعة سلبية في هذا القلب أو أن تتحول إلى عبادات وشعائر ثم تنتهي هناك. إنها لابد أن تنطلق محاولة إبداع الحياة كلها وفق التصور الإسلامي للحياة. . . تأخذ الفنون والآداب والتصورات وكل ما يصدر عن النفس البشرية من تعبير»[3].

ولعل بعض النقاد الذين يهتمون كثيراً بالجانب النفسي ولا سيما أولئك

(١) منهج الفن الإسلامي، ص٢٦٤ـ٢٦٥.

(٢) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج ص٢٣.

(٣) نفسه/ ٢٤ـ٢٥.

الذين يردون العملية الإبداعية إلى العُقَد كما فعل فرويد، الذي عرف الفن بأنه عبارة عن مكبوتات جنسية متسامية[١]، ينتقصون من قيمة التصور أو يرفضون أثره في العملية الإبداعـية، فهذا في الحقيقة خـطأ، لأن البون شاسع بين عمل يتم عن إيمان ورضى أي نتـيـجة انتـخـاب وبين عـمل يتم تحت تأثيـر العقـد والضغـوط النفسيـة أي نتيجة «انفـجار»[٢] بمعنًى آخر؛ إن الإبداع الذي يتولد نتيجة تصـور إسلامي نقي يتميز «بالاختيـار» للعناصر الفنية التي تشكل النص الأدبي، والفن ولا شك يتوقف على عملية الاخـتيار إذ إن الأسلوب كما يرى علمـاء الأسلوب يتمـثل «في الهيكل الاخـتيـاري الذي يتكون من مـجمـوعة العناصر الممكـنة في لغة معـينة عندما تقوم بدور المـؤشر على اعتـبار أن هناك أنماطاً مختلفة من الاختيار؛ فالرفض التام لعنصر ممكن أو الإصرار الحتمي على إيراد عنصـر ممكن باستمـرار في مكان آخر يشـكلان ملامح أسلوبيـة، كذلك المستويات المختلفة لإيراد العناصر بمعدلات معينة مع استبعاد العناصر الأخرى، كل هذا يمثل أنماطاً من الاختيار يتحدد الأسلوب على أساسها»[٣].

وهذا الرأي هو نفســه الذي تؤكده نظرية (الشعـرية) في حديثها عن أهمـية الرؤية في الصياغة الفنية، فقد ذهب (تزفيطان طودوروف) إلى أن «الوقائع التي يتألف منها العالم المتخيل لا تقدم لنا أبداً في ذاتها بل من منظور معين وانطلاقاً من وجهة نظر مـعينة، وهذه الألفاظ البصـرية استعارية أو بالأحـرى مجازية، «فالرؤية» تحل هنا محل الإدراك برمته، ولكنها استعارة ملائمة لأن للخصائص المتنوعة للرؤية الحقيقة كلها ما يعادلها في ظاهرة التخيل»[٤].

(١) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص٨٢.

(٢) مرتضى مطهري: الإنسان والإيمان، ص٣٥.

(٣) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٨٩.

(٤) تودوروف: الشعرية، ص٥٠، ترجمة شكري المبخوت ورجـاء بن سلامة. دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٧، تونس.

أما ظاهرة «الانفجار» التي كثيراً ما يعجب بها النقد المعاصر؛ فإنها في الحقيقة ـ بتغييبها للاختيار وللعقل المبدع ـ قد تؤدي إلى «كوارث فنية» تجني على المتلقي للنص الأدبي في أخلاقه وعقيدته وذوقه الجمالي، ويكفي العودة إلى **ليليات امرأة آرق** للكاتب القاص الجزائري رشيد بوجدرة ـ لوضع اليد على هذه الكوارث، التي إن هي إلا نتيجة طبيعية لغياب الوعي الروحي الذي يعين على الاختيار.

من هنا كان المفكرون الإسلاميون يرون أن ربط التصور بالآداب ضروري، لا سيما وأن الإيمان له آثار نفسية عظيمة يتميز بها الأدب الإسلامي مثل «التفاؤل بدل التشاؤم، والتفتح بدل الانطواء، والأمل والرجاء بدل القنوط، والطمأنينة بدل القلق والاضطراب، والتمتع باللذات المعنوية بدل الانهماك في طلب اللذات المادية، وروح المقاومة بعدم الاستكانة والخنوع للمظالم»[1].

مفهوم العمل الصالح وعلاقته بالتصور والأدب

لقد سبقت الإشارة إلى أن الآية القرآنية التي حددت مفهوم الشعر الإسلامي مركزة أساساً على علاقة النص الأدبي بالتصور والمتلقي قد ربطت العملية الإبداعية بالإيمان والعمل الصالح، وقد عالجنا لحد الآن بشيء من التفاصيل «الإيمان» كطاقة فعالة في هذا المجال، وبقي أن ننظر إلى «العمل الصالح» بشيء من العمق، ولبيان ذلك يحسن بنا أن نعيد هنا الآية بنصها لننطلق منها، قال تعالى: ﴿**وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ ﴿٢٢٧﴾**﴾ [الشعراء: ٢٢٤ - ٢٢٧]. فمن البديهي أن الإيمان صفة ذاتية منها تنبثق

(١) مرتضى مطهري: الإنسان والإيمان، ص٣٨ـ٤١.

طبيعة الشـعر الذي يعد في مضامينه وشكله منسجمـاً مع مفهوم الإيمان، ومن البديهي كذلك أن «العمل الصالح الذي ننتظره من العملية الشعرية إنما هو الأثر الطيب الذي يتـركـه النص الأدبي الإسـلامي في المتلقي، بحـيث يعـمل على توجيهــه نحو الخير والإيمان، وإلا فإن الصــالح سيفقد هــنا معناه، ولعل «ذكر الله» و«الانتصار» للمسلمين ليســا سوى نموذجين من هذا العمل الصالح المطلق الذي هو الثمرة الطبيعية للإيمان، والحركة الذاتية التي تبدأ في ذات اللحظة التي تستقر فيها حقيقة الإيمان في القلب»[1].

لقـد وقف سيـد قطب عند الآية، ويهــمنا من وقفـته هــنا ما يتـعلق بكون الشعراء المؤمنين تضاف إليهم صفة "عملوا الصالحات" قال سيد قطب: «هؤلاء آمنوا فامتلأت قلوبهم بعقيدة واستقامت حياتهم على منهج وعملوا الصالحات، فاتجهت طاقـاتهم إلى العمل الخيِّر الجـميل ولم يكتفوا بالتـصورات والأحلام، وانتصروا من بعــدما ظلموا، فكان لهم كفــاح ينفثون فيه طاقـتهم ليصلوا إلى نصرة الحق الذي اعتنقـوه... والصور التي يتحقق بها الشـعر الإسلامي والفن الإسلامي كثيرة غير هذه الصورة الـتي وجدت وفق مقتضياتها»[2]، وقد استند سيـد قطب في رؤيته هذه لمعـنى العمل الصــالح كما ينبـغي أن يظهر في الـعمل الشعـري إلى حديث للرسول ﷺ وجهــه إلى شعراء الإسلام يومـئذ، وهو: «إن المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه، والذي نفسي بيده لكأن ما ترمونه به نضح النبل»[3].

فالحديث يرفع عمل اللسان إلى مسـتوى عمل السيف والنبل، من حيث هو طاقة وقـوة من قوى الجـهاد الإسلامـي، على أن هذا الجهاد يدخـل إلى عالم

(١) في ظلال القرآن ٦/ ٣٩٦٧.

(٢) نفسه ٥/ ٢٦٢٢.

(٣) الحديث رواه الإمام أحمد.

الإنسان المسلم من زاوية ثانية هو «الجمال» فيصبح الشعراء الذين يعملون الصالحات هم الذين «اتجهت طاقاتهم إلى العمل الخير الجميل» وهو عمل تجاوز مستوى الخيال والأحلام، إلى مستوى الفعل المغير والمؤثر الذي ينصر الحق، ويدعو إلى ما فيه صلاح البشرية؛ فالعمل الصالح «هو كل عمل يتوجه به الإنسان إلى الله من عبادة وصناعة وعمارة، ولا يكون صالحاً حتى يستوفي الشروط التي بينها الله في دستوره، شروطاً شاملة، تشمل كل حياة الإنسان بالتفصيل، حياته الروحية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية والمادية، ومؤداها أن تقوم في الأرض حياة فاضلة راشدة نظيفة مهتدية يتمتع فيها الناس كلهم برزق الله الواسع على أخوة ومودة، في ظل الحق والعدل الأزليين، الحياة الروحية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية والمادية، هي في التصور الإسلامي جزء من العمل الصالح، الذي ينبغي للإنسان أن يقدمه إلى الله، ومن ثم فهي دائماً مرتبطة بالله»[1].

إن الحديث عن العمل الصالح في مجال الأدب، يتجه بنا حتماً إلى التفرقة بين نظريتين في الفن، نظرية الفن للفن، ونظرية الفن للحياة. ونجد أنفسنا نسارع إلى القول بأن نظرية الأدب الإسلامي بالمفهوم السابق تدخل في إطار النظريات التي تجعل الفن للحياة، وترفض كل فن لا يحقق للإنسان منفعة، على أن التفصيل في هذا الأمر مجاله الفصل اللاحق[2]، ولكننا نختم هذا الحديث بنص للدكتور أحمد بسام ساعي، تحدث فيه عن أنماط ثلاثة من العمل الفني، منها واحد يدخل في سياق العمل الصالح، وهو الفن الذي يصاغ صياغة فنية تراعي خدمة العقيدة، وقد يكون مهماً أن نشير إلى أنه قد أورد ذلك في

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص٥٨.

(٢) انظر فصل: مفهوم الجمال الإسلامي، وانظر كذلك فصل الواقعية الإسلامية (البحث).

معرض حديثه عن الفن الذي أسماه «السامرية الجديدة عند نزار قباني»، وهي رمزية تدل على نفوره من فن يفتن الناس في دينهم على أساس أن «المؤكد تاريخياً أن عجل السامري قد فتن بدقة صنعته وغرائب صوته وحركته شعباً كاملاً»[1] قال: «والمطلوب أن نتصور سامرياً آخر يظهر علينا في هذا القرن بعجله الذهبي، وأن نتصور موقف الناس من هذا العجل الفريد، إنهم سيتوزعون من غير شك إلى ثلاثة فرقاء تبعاً لواقع اتجاهات النقد الحديث للفن.

١ـ الفريق الأول: يذهب الناس فيه إلى أنه معجزة القرن، ثم لن يلتفتوا إلى ما يمكن أن تحدثه هذه المعجزة من فتنة تفتن البشر عن وحدانية الله، بل لن يلتفتوا إلى تصريحات السامري نفسه وهو يعلن أنه إنما صاغ هذا العجل ليتخذه الناس إلهاً من دون الله، وإذا ذكرهم بعضهم بذلك قالوا: إنه عمل فني رائع وكفى، ويجب أن نفصل بين هذه الحقيقة وأي حقيقة أخرى حتى إن كان افتتان البشر به، فالفن شيء والإيمان بالله شيء آخر مختلف تماماً. ولا ينبغي لنا أن نحكم على أحد الأمرين من خلال الآخر، وهم يعلمون رغم ذلك أن الأول مقدمة، والثاني نتيجة حتمية لتلك المقدمة.

٢ـ والفريق الثاني: أقل تشدداً وأكثر سذاجة، وسيقبل العجل على أنه عمل فني طيب، وسيحسن الظن بالنتائج التي قد يؤدي إليها، ولن يجد في هذه النتائج ما يخالف عقيدة الأمة أو يشكل خطراً على مجتمعها، لأن العقيدة والفن منفصل أحدهما عن الأول، فتلك دينية وهذا دنيوي، وسيقول للمتشددين: لا خطر على الفكر من الفن، وإن حدث أن وقع في المستقبل بعض الذي تحذرون، فإن السامري الفنان لم يهدف إليه ولم يتعمده، وهنا يلتقي هؤلاء مع

(١) أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية ص١٠٩.

الفريق الأول التقاء تاماً رغم توفر حسن النية لديهم.

٣ـ والفريق الثالث سينظر في المسألة عميقاً ويستبصر المستقبل ببصيرته النافذة، وسيرى في هذا العمل الفني الرائع خطراً على عقيدة الأمة، لأنه لم يوضع في الأساس لخدمة هذه العقيدة، بل لتجريد المؤمنين منها وفتنتهم عن دين الله ووحدانيته، ولا يقبل هذا الفريق الفصل بين "فنية" العمل" و"الفكرة" أو "الغاية" التي صيغ من أجلها ما دام سيؤدي في النهاية ـ مهما كان جميلاً فاتناً ـ إلى الخسارة والهلاك»[1].

وقد تساءل بسام ساعي: أين يضع نزار قباني بين أصناف السامريين الثلاثة أيكون من النوع الثاني الذي يخادع الناس ويبطن حقيقة مراميه فلا يظهر لهم؟ أم من النوع الثالث الذي رفع من ذهنه الخير والشر معاً فهو يكتب إذ يكتب للفن وللفن وحده ولتكن نتائج ذلك في نفوس الناس ما تكون؟ وينتهي به العقل النقدي أخيراً إلى أن يضعه مع النوع الثالث من السامريين سامري بريء أتقن صنعته وأجاد فنه[2] وذلك لأن «الخط الإنساني التصاعدي في شعر نزار والاتجاه الواضح لهذا الخط من المحسوس إلى المجرد، من المرأة إلى الوطن من الطين إلى الروح، من الواقع الأرضي إلى الحقيقة العلياء، كل هذا يبشر في نظرنا في النهاية الحتمية لهذا الخط، والحقيقة الكبرى التي تنتهي إليها كل حقيقة في هذا الكون: الله، وسيجد نزار قباني نفسه في النهاية وجهاً لوجه أمام تلك الحقيقة إذا لم تكن هذه النهاية قد لابسته الآن حقاً وبات يحسها أقرب إليه من حبل الوريد»[3].

والواقع أننا عندما نتأمل قصائد له كهذه الأبيات:

(١) أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد ص ١٠٩ـ١١٠.

(٢) نفسه ١١٢.

(٣) نفسه/ ١١٨.

جلودنا ميتة الإحساس

أرواحنا تشكو من الإفلاس

أيامنا تدور بين الزار والشطرنج والنعاس

هل نحن "خير أمة أخرجت للناس"[1]

ندرك جدية الشاعر الذي بدأ يتجه نحـو العمل الصالح، لا سيما وقد أدرك سر موتنا وإفلاسنا الذي أخرجنا من دائرة ﴿**كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ**﴾ [آل عمران: ١١٠] ووضعنا حيث نحن من التخلف والضياع:

خلاصة القضية

توجز في عبارة

لقد لبسنا قشرة الحضارة

والروح جاهلية[2]

هكذا الشاعر حينما يدرك قيمة الشعر في ضوء التصور الإسلامي، فيتبين له جلياً الفرق بـين اللب والقشرة، والجاهلية والإسـلام، وعندئذ يكون قد وظف شعره في العمل الصالح، بعيداً عن السامرية والزخرفة الفنية، قريباً من الجمال الأدبي الحق الذي يجمع إلى أدبيـة الشكل أدبية المضمون، وإلى جـمال الظاهر جمال الباطن، ذلك لأن الإسلام ـ حتى على مـستوى التشريع ـ نراه يسير «في خطين متوازيين لا يستغني أحدهما عن الآخـر، بلقائهما يسطع الجمال الإنساني، فإذا الإنســان في بهاء مـلائكي؛ خطان كلاهما مـوجب، وتلك سمـة الصنعة

(١) نزار قباني: **الأعمال السياسية**، ص ١٠.

(٢) نفسه ص ٧.

الإلهية؛ خط يُعنَى بتشريعات الصورة الظاهرة، والآخر يُعنَى بالصورة الباطنة، غاية الأول السعي لإيجاد المظهر الجمالي، وغاية الثاني السعي لإيجاد الموقف الجمالي... وإذاً فنحن أمام قسمين: القسم الأول ويتناول جماليات الظاهر والقسم الثاني ويتناول جماليات الباطن»[١].

ومن هنا كان النقد الإسلامي ـ حتى على مستوى التشريع الرباني ـ قد اتخذ موقفاً حاسماً من الزخرفة التي يمكن ترجمتها هنا بما يسمى الفن للفن، فبين الله سبحانه وتعالى أن زخرفة القول لا تجدي نفعاً، بل قد تدخل في مجال يضر ويضلل فقال: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الإِنسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ ﴿١١٢﴾ وَلِتَصْغَىٰ إِلَيْهِ أَفْئِدَةُ الَّذِينَ لا يُؤْمِنُونَ بِالآخِرَةِ وَلِيَرْضَوْهُ وَلِيَقْتَرِفُوا مَا هُم مُّقْتَرِفُونَ ﴿١١٣﴾﴾ [الأنعام: ١١٢، ١١٣]، فالزخرفة في القول قد تكون من عمل شياطين الإنس، الذين يخدعون بما يصنعون الغافلين من الناس الذين «يزين بعضهم لبعض القول والفعل. فيخضعون للشياطين معجبين بزخرفهم الباطل، معجبين بسلطانهم الخادع ثم يكسبون ما يكسبون من الإثم والشر والمعصية والفساد، في ظل الإيحاء وبسبب هذا الإصغاء... يمد بعضهم بعضاً بوسائل الخداع والغواية ... يزين بعضهم لبعض عداء الحق وحربه والمضي في المعركة معه طويلاً»[٢]، وسنعود لهذا الأمر تفصيلاً في الفصل المقبل إن شاء الله.

وخلاصة الأمر أن التصور الإسلامي جزء أساس في العملية الإبداعية التي تنتمي إلى الحضارة الإسلامية وأن هذا التصور له خصائصه ومميزاته التي تميز بها

(١) صالح أحمد الشامي: التربية الجمالية في الإسلام ص٥٣.

(٢) في ظلال القرآن ٣/ ١١٩٠ـ١١٩١.

عن كل تصور وضعي أو سماوي، ولا سيما المحرف منه، ولئن كان من أبرز خصائصه قاعدة الإيمان بأركانها الخمسة، فإن الإيمان بالكتاب هو الذي يجعل الحضارة الإسلامية حضارة نص، ومن ثم يصبح الأدب الإسلامي يمتلك دون غيره من الآداب هذه الميزة التي تجعله أدباً يرتكز على نص ينظم ضوابطه ويجعله فعالاً صالحاً يجمع إلى جمال الظاهر جمال الباطن، وكل هذا لأن الأديب يمتلك من خلال القرآن تصوراً أسمى للألوهية والربوبية ويتميز بالثبات والشمول والإيجابية والواقعية والتوحيد «إن التصور الإسلامي للألوهية وللوجود الكوني وللحياة وللإنسان تصور شامل كامل، ولكنه كذلك تصور واقعي إيجابي، وهو يكره بطبيعة الحال أن يتمثل في مجرد تصور ذهني معرفي لأن هذا يخالف طبيعته وغايته، ويجب أن يتمثل في أناسي وفي تنظيم حي، وفي حركة واقعية، وطريقته في الكون أن ينمو من خلال الأناسي والتنظيم الحي والحركة الواقعية حتى يكتمل نظرياً في نفس الوقت الذي يكتمل فيه واقعياً، ولا ينفصل في صورة نظرية، بل يظل ممثلاً في الصورة الواقعية»[1] وقد كان الفن الإسلامي مذ كان مرتبطاً بهذا التصور إن قليلاً أو كثيراً، وقد لاحظ ذلك حتى المستشرقون، وليس أدل على ذلك، من الإشارة التي ذكرها ريتشارد اتنجهاوسن في مقاله «خصائص الفن الإسلامي» من أنه عجز أن يعزل الفن عن مبادئ أربعة ترجع إلى الدين؛ وهي: الخوف من الآخرة، ونبوة محمد ﷺ والخضوع لله، وأهمية النص القرآني[2].

* * *

(١) في ظلال القرآن ٢/١٣·١٠.

(٢) محمد أحمد حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي ص٦٥.

الفصل الثالث
مفهوم الجمال من وجهة نظر النقد الإسلامي

توطئـة

يستنتج كثير من النقاد وعلمـاء الجمال الذين يدرسون تاريخ مواقف العلماء والفنانين من رسالة الفن أن هناك بالجملة موقفين متمايزين: موقف الأخلاقيين وموقف الجماليين.

فالأخلاقيون يسألون: لِمَ أنشأ الشاعر قصيدته؟ طالبين معنًى مفارقاً لتشكيله، وهنا يقل الاهتمام بالكيفية التي هي ـ كما يرى تليمة ـ جوهر الشعر.

والجمـاليون الشكليـون يسألون: كيف أنـشأ الشاعـر قصيـدته؟ طالبين بناءً شكلياً مـفارقاً لسيـاقه التاريخي الاجـتماعي، وهنا تضـيع بنية الموقف، وهي الدلالة النهائية لبنية التشكيل.

فالمنحيان: الأخـلاقي والجمالي الشكلي ـ كما يرى تليمة ـ مـجافيان للعلم ولا مجال للتوفيق بينهما إذن[1]، ومن هنا يتبادر إلى الأذهان وهي تدرس الفن الإسلامي السؤال التالي:

ما موقف الإسلام من مشكلة الجمال؟ أهو يرى الجمال في مضمونه، أم في شكله، أم يراه فيهما معاً؟

لكي نتعـرف ذلك ينبغي أن ندرس قضايا مـختلفة، مثل الفـرق بين جمال

(١) عبد المنعم تليمة: مدخل إلى عالم الجمال الأدبي ص٩٩.

الظاهر وجمال الباطن، والجمال والبعد الحضاري، والنص بعدِّه مرجعية الفهم الإسلامي للجمال، والجمال والمتعة في التصور الإسلامي، وعلام يسمو الفن بسمو فهم الجمال ومقاصده، والجمال والمثل العليا.

جمال الظاهر وجمال الباطن

لئن كان النقد النفسي قد أقر بعجزه عن حل مشكلة الجمال صراحةً على لسان فرويد؛ إذ قال: «إن التحليل النفسي ليس عنده ما يقوله لنا عن الجمال، وليس هناك إلا نقطة واحدة يمكن تأكيدها، وهي أن الانفعال الفني شيء مشتق من الإحساسات الجنسية، وهو مثال نموذجي على ميل ممنوع من تحقيق هدفه»[1]، فإن المنهج الإسلامي له ما يقوله في قضية الجمال، وذلك في نظري يعود إلى المنطلق المركزي لكل من المنهجين، إذ يبدو لي أن فرويد قد اتجه نحو اللذة الخيالية المعتمدة على الخيال الأولي، وهو أشبه بالذاكرة في استرجاع الصور، ومن هنا تكون اللذة نتيجة أحلام اليقظة التي يعيشها الفنان والقارئ المريض كذلك[2]، أما الفهم الإسلامي للجمال فقد اتجه نحو اللذة الواقعية والأخلاقية، ومن ثم بانت له عناصر الجمال الظاهري والباطني جلية يستطيع من خلال تفحصها أن يحل مشكلة الجمال، بل وأن يعطي الجمال معنًى إيجابياً وفعالاً ومشروعاً كذلك، ومن ثم يجعلنا نضحك من مقولة فرويد السابقة، والتي قال فيها أيضاً: «يبدو لي أنه مما لا مجال للمناقشة فيه، أن جذور فكرة «الجميل» تثوي في التهييج الجنسي، وأن الشيء الجميل لا يعني من حيث الأصل إلا الشيء المهيج جنسياً، وليس يتناقض مع هذا أن تكون الأعضاء

(١) فرويد: قلق الحضارة ـ مجلة التحليل النفسي، ج١٢ ص٧١٠، وانظر سامي الدروبي: علم النفس والأدب ص٢٤٢.

(٢) انظر مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص٧٤.

التناسلية نفسها التي يثير منظرها أكبر تهيج جنسي لا يمكن أبدًا أن تعد جميلة»[١] كما نضحك كذلك من النظرية الماركسية حين ترى أنه «لا يحكم على الفن من خلال قيمته الجمالية، بل من جهة علاقته بتشجيع الثورة»[٢].

يتضح الفهم الإسلامي للجمال بهـذا المنهج الذي يرى الجمال في البنية كلها شكلاً ومضموناً، ظاهراً وباطناً، في فترة مبكرة من حياة الإسلام، ولكن يبدو أنها تجسدت بصورة واضحة عند الغزالي أبي حامد (٥٠٥هـ) الذي قرر بعد تأمل علمي لهذه المسألة: «أن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة»[٣]. على أن الغزالي قد غالى في انتقاص قيمة المدرك الجمالي الظاهر بحيث «يدركه الصبيان والبهائم» في حين جعل المدرك الجمالي الباطني «يختص بإدراكه أرباب القلوب، ولا يشاركهم فيه من لا يعلم إلا ظاهراً من حياة الدنيا»[٤].

ومن اللافت للانتباه في المعرفة الجمالية عند الغزالي، أنه جعل لهذا الجمال الباطن أسباباً تربطنا أشد ارتباط بالفصل السابق؛ أعني تربط الجمال الباطن بالتصور الإسلامي في جميع وجوهه تماماً على الصورة التي مر ذكرها في خاتمة الفصل حين لاحظنا أن المستشرق (ريتشارد تنجهاوسن) R. Etinghausen قد عجز عن أن يفصل بين الجمال والعقيدة في الفن الإسلامي[٥].

أقول: إن الغزالي يرى أن جمال الباطن يرجع إلى ثلاثة أصول:

أحدها: العلم بالله وملائكته وكتبه ورسله وشرائع أنبيائه.

(١) سامي الدروبي: علم النفس والأدب، ص٢٣٧.

(٢) صالح أحمد الشامي: الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص٥٣.

(٣، ٤) إحياء علوم الدين، ٥/ ٢٥٩٦.

(٥) راجع خاتمة الفصل السابق.

والثاني: القدرة على إصلاح النفوس وإصلاح العباد، بالإرشاد والسياسة.

والثالث: التنزه عن الرذائل والخبائث والشهوات الغالبة الصارفة عن سنن الخير الجاذبة إلى طريق الشر[١].

على أن الانتقاص من قيمة الجمال الظاهري لا يعني الانتقاص من حب الجمال، بل على العكس تماماً فهو يرى أن «كل جمال محبوب عند مدرك الجمال وذلك لعين الجمال، لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها، ولا تظنن أن حب الصور الجميلة لا يتصور إلا لقضاء الشهوة، فإن قضاء الشهوة لذة أخرى قد تحب الصورة الجميلة لأجلها، وإدراك نفس الجمال أيضًا لذيذ فيجوز أن يكون لذيذاً لذاته، وكيف ينكر ذلك والخضرة والماء الجاري محبوب لا ليشرب الماء وتؤكل الخضرة أو ينال منها حظ سوى نفس الرؤية»[٢].

فالجمال إذن محبوب من حيث هو جميل سواء أكان جميلاً بسبب «تناسب الخلقة والشكل» وما هو من مدركات البصر والمخيلة والسمع، أو كان من مدركات القلب والبصيرة، غير أن هناك تفاوتاً بين المدركات لاعتبار أساسي ومقياس جوهري هو «الكمال اللائق بالمدرك الجمالي الممكن له» فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر[٣]، فالجمال ليس قصراً على المحسوسات المدركة بالحواس، وإنما هو موجود أيضاً «في غير المحسوسات؛ إذ يقال: خلق حسن وهذا علم حسن، وهذه سيرة حسنة وهذه أخلاق جميلة... وشيء من هذه الصفات لا يدرك بالحواس الخمس، بل يدرك بنور الصورة الباطنة، وكل هذه

(١) إحياء علوم الدين ٥/ ٢٥٩٦.

(٢) نفسه/ ٢٧٨٥.

(٣) نفسه/ ٢٥٨٨.

الخلال الجميلة محبوبة»[1].

فالجمال هنا أو هناك هو جمال لكماله اللائق به، «وكل حسن وجمال فلا يخلو إدراكه من لذة، ولا أحد ينكر كون الجمال محبوباً بالطبع»[2] ولذا يضيف الغزالي قائلاً: «كل جمال وحسن فهو محبوب والصورة ظاهرة وباطنة والحسن والجمال يشملهما، وتدرك الصورة الظاهرة بالبصر الظاهر، والصورة الباطنة بالبصيرة الباطنة، فمن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذ بها ولا يحبها ولا يميل إليها، ومن كانت البصيرة الباطنة أغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة، فشتان بين من يحب نقشاً مصوراً على الحائط لجمال صورته الظاهرة، وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة»[3].

ويمكن أن تستنبط من هذه الملحوظات، التي تتسم بالعمق والجد في إدراك الجمال أنَّ:

١ـ الفهم الإسلامي للجمال يشمل جانبي العمل الفني؛ الشكلي والمضموني، فليس هناك جمال في الشكل مفصولاً عن مضمونه، وإن أمكن رؤية الجلال في الشكل الناقص.

٢ـ الوسيلة المدرِكة للجمال تنقسم إلى بسيطة وعميقة:

أما البسيطة، فهي الحواس التي تدرك الجمال الظاهر، أي الصورة الخارجية للشيء الجميل.

---

(١) إحياء علوم الدين ٥/ ٢٥٨٩.

(٢) نفسه/ ٢٥٨٨.

(٣) نفسه/ ٢٥٩٠ ـ ٢٥٩١.

أما العميقة فهي البصيرة الباطنة التي تعي الجمال الباطن أي الصورة الباطنة للموضوع الجميل.

٣ـ الجمال الباطن لا يدركه إلا قليل من الناس، هم الذين رزقوا البصيرة التي تنفذ إلى أعماق الموضوع الجميل لتدركه مشاكلاً لصورته الظاهرة، إنه مما «يختص بإدراكه أرباب القلوب».

٤ـ الجمال الظاهر مما يدركه الإنسان البسيط وحتى الحيوان، لأن إدراكه يتم بعين الرأس وهي ملك للإنسان والحيوان، وقد رأى هيجل كذلك: «أن الإدراك الحسي البحت هو أسوأ إدراك، وأقله ملاءمة للروح وهو يكمن بصورة رئيسية في النظر، في السمع، في الإحساس»[١].

٥ـ اللذة المتحققة من إدراك الجميل تختلف في قوتها وضعفها باختلاف القدرات التي تدرك الموضوع الجميل، فالذين يدركون الصورة الظاهرة يلتذون بها ولا يتجاوزون إلى الصورة الباطنة، أما الذين رزقوا البصيرة وأدركوا بالبصر والبصيرة، فإن اللذة عندهم أقوى لإدراكهم الجمال الظاهر والجمال الباطن، ولذلك ترى الفرق شاسعاً بين من يلتذ بحبه «نقشاً مصوراً على الحائط لجمال صورته وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة».

٦ـ حب الجميل ليس مستتبعاً بالضرورة رجاء قضاء الشهوة، لأن قضاء الشهوة لذة أخرى قد تحب الصورة الجميلة لأجلها وقد لا تحب، أما الجمال فيحب لجماله، الذي يحقق اللذة النوعية المفصولة عن الشهوة.

٧ـ الجمال محبوب بالطبع، سواء جمال الخلال الجميلة كالسيرة الحسنة والعظمة والجلال، أو جمال الشكل.

(١) هيجل: مدخل إلى علم الجمال، ص٧٤، ترجمة جورج طرابيشي.

٨ـ الجمال من هـذا المنظور الإسلامي يحكمه التصـور الإسلامي، من ثلاثة أقطار أساسية هي:

أ ـ الإيمان كأساس نفسي، تنبثق منه وسائل إدراك الجميل.

ب ـ الإصلاح كرسالة للعمل الجميل، وغاية للفن.

جـ ـ التنزه عن الوسيلة المناقـضة لمقتضيـات الإيمان، وهذه هي التي تحدد الشكل والأداة التي تستخدم في الفن الجميل.

٩ـ للجمال الباطن أثره القوي في تحسين الصورة الظاهرة.

كانت تلك الأفكار عن الجمال مما أنتجه الفكر الإسلامي والذوق الإيماني في وقت مبكر من حـياة الحضـارة الإسلاميـة، تجلت في رؤية أبي حامـد الغزالي للجمال، وليس من شك أن كثيرين غيره قد عرضوا لهذا الموضوع، نذكر مثلاً أبا حيـان التوحيدي، وابن قـيم الجوزية، الذي أدرك أن «الجمـال الباطن يزين الصورة الظاهرة وإن لم تك ذات جمال»[١]، وابن تيمية وأبا هلال العسكري، والمفسرين الذين توقفوا عن بعض الآيات التي سنعرض لها من بعد، وقد أشار صالـح أحمد الـشامي إلى ذلك في بحـوثه التي عنيت خاصـة بفكرة الجـمال الإسلامي[٢].

فهل عرض المعاصرون لهذه القضية؟ وكيف فهموا الجمال؟ وهل ساروا على طريق السلف في إعطاء الأهميـة للجمال الباطن، وجعلوه الأسـاس؟ أم غيروا ليسقطوا في لعبة الأشكال والصور الظاهرة؟

(١) ابن قيم الجوزية: روضة المحبين، ص٢٣١ عن أحمد الشامي: التربية الجمالية، ص١٥٣.

(٢) صالح أحمد الشامي: ولا سيـما كتبه: التربية الجمالية في الإسـلام ـ الظاهرة الجمالية في الإسلام ـ ميادين الجمال.

مالك بن نبي: الجمال والبعد الحضاري.

مالك بن نبي هذا العبقري الذي أعطى الحضارة الإسلامية أهمية لا مثيل لها قد عالج من بين ما عالج من مشكلات الحضارة «مشكلة الجمال»، وأُسَارع إلى الحكم لأقول: سنرى منه العجب العجاب، لا سيما وقد ربط الجمال بالرسالة الحضارية للمسلمين، مقارناً ذلك بالحضارة الغربية.

لقد نظر مالك بن نبي في ملحوظات الغزالي السابقة، وذكر أنه واحد ممن عنوا بالنفس الاجتماعية من علماء الأخلاق، فبعثهم ذلك «للدراسة الجمال وتقديره في الروح الاجتماعية»[1]، وهذه الملاحظة تبين من جهة ارتباط الفكر الجمالي عنده بأفكار السلف، ومن جهة ثانية تبين فهمه لدور الجمال في المجتمع والحياة.

وعنده أنه «لا يمكن لصورة قبيحة أن توحي بالخيال الجميل، فإن لمنظرها القبيح في النفس خيالاً أقبح، والمجتمع الذي ينطوي على صورة قبيحة، لابد من أن يظهر أثر هذه الصورة في أفكاره وأعماله ومساعيه»[2].

فللجمال إذن ـ مبدئياً ـ رسالة في بناء الخلفية الثقافية للمجتمع، تتلون بتلونه حسناً وسوءاً «فالجمال الموجود في الإطار الذي يشتمل على ألوان وأصوات وروائح وحركات وأشكال يوحي للإنسان بأفكاره، ويطبعها بطابعه الخاص في الذوق الجميل أو السماجة القبيحة»[3].

ومن هنا وجب على الرؤية الإسلامية للجمال ـ كما يرى مالك بن نبي ـ أن تجمع أبداً بين شعيرتين أساسيتين في المشروع الحضاري؛ هما: الحق والجمال

(١) مالك بن نبي: شروط النهضة، ص٩١.

(٢) نفسه/ ٩١.

(٣) نفسه/ ٩١.

«فشعيرة الحق يجب أن تسود في حياة شفافة متخلصة من أوشاب زواياها المعتمة، حيث تتلاقى الأرواح الخبيثة للتآمر على أسلوبها كما يتكاتف قُطَّاع الطرق عادة ضد أمن بلاد ما، وشعيرة الجمال لا يجب أن تقتصر هياكلها الخاصة على المسرح والموسيقى أو الشعر، ولكن يتعين أن تنبث في سائر وجوه النشاط، حتى في طريقة زراعة «الكرنب» و«البصل» بتربة أحد الحقول... يجب أن تكون حياتنا جميعها لوحة جميلة وأنشودة منغومة قصيداً خلاباً وحركة موقعة متناغمة، وعطراً متضوعاً آسراً»[1].

الرؤية الإسلامية للجمال ـ عند ابن نبي ـ تربط بإحكام بين القيم الخلقية والقيم الجمالية؛ كأنهما معاً إذا تحققتا نتج المشروع الحضاري السامق، أما إذا انفصلتا فإن العمل الحضاري سيكون أعوج أعرج، بل سيكون صورة مشوهة. لذا «يمكننا القول: إن هناك بصورة عامة نموذجين من المجتمع: نموذج يقوم فيه النشاط أساساً على الدوافع الجمالية، ونموذج يقوم فيه النشاط على الدوافع الأخلاقية أولاً، وهذا الاختلاف الأساسي، ليس مجرد اختلاف شكلي، إنه يؤدي إلى نتائج تاريخية ذات أهمية كبيرة، فالنموذجان اللذان يختلفان هكذا بسبب اختلافهما في ترتيب عناصر الثقافة لا يتطوران في اتجاه واحد، بل إنه في بعض الظروف تنشأ بينهما مناقضات جذرية: حتى إن الأمر الذي لا يريد أحدهما ـ بل ولا يمكنه أن يريد ـ تحقيقه بسبب أخلاقي نرى الآخر يحققه بسبب جمالي»[2].

ويضرب مالك بن نبي مثالاً لذلك الاختلاف بين النموذجين الحضاريين اللذين لم يوفقا في ترتيب عنصري الحقيقة والجمال ترتيباً يحافظ على تطور

(١) مالك بن نبي: آفاق جزائرية، ص١٤٠ـ١٤١.

(٢) مالك بن نبي: شروط النهضة، ص١٠١ـ١٠٢.

الحضارة في الاتجـاه السليم بنشاطي حضارتين؛ إذ إن «هذا المجتـمع الغربي قد مارس من بين فنونه فن التصوير، وتصـوير المرأة العارية على الخصوص بسبب الدافع الجمالي، بينما لا نرى الفن الإسلامي قد خلف آثاراً في التصوير كذلك الذي نشاهده في متـاحف الحضارة الغربية؛ لأن الرادع الأخـلاقي في المجتمع الإسلامي لا يطلق العنان للفنان أن يعبر عن كل ألوان الجمال وعلى الخصوص المرأة العارية»[1]، ومعنى ذلك أن القيـمتين الجمالية والأخلاقيـة ضروريتان في أي نشاط حضـاري وأن الاستغناء عن إحداهما أو الانتـقاص من قيمتـها يشوه المشروع الحضاري، «فكل ثقافة تتضمن عنصر «الجمال» وعنصر الحقيقة غير أن عبقرية إحداهما تجعل محورها «الجمال» بينما الأخرى تفضل أن يكون محورها «الحقـيقة»، والاختـلاف هذا يعود إلى الأصول البـعيدة، فالثـقافة الغربيـة قد ورثت ذوق الجمـال من التراث اليوناني الرومـاني، أما الثقافـة الإسلامية فـقد ورثت الشغف بالحقيقة من بين ميزات الفكر السامي، فكان زعماء رواد الأولى وحملة لوائهـا، زعماء الفن من فـيدياس Phidias إلى ميخائيل أنجلو Michel Angelo بينمـا قادة الأخرى أنبـياء من إبراهيم إلـى محمـد ﷺ «ومن هنا لم يكن من مـحض الصدفة، أو من لغـو الحديث أن مـؤرخي النهضـة الأوروبية يحددونها بأنها رجوع إلى الحضارة الرومانية اليونانية»[2].

ولم يكن الاختلاف بـين العطاء الغربي الإسلامي قاصراً علـى فن التصوير فحسب، بل تعـداه كذلك إلى الفن الجمالي الأدبي؛ فكان لهـذا الاختلاف في الأصول البـعيدة للحـضارتين أثره فيـما ينتج من أدب؛ «فـالعبقـرية الأوروبية أنتجـت مناهج أدبية كـتبت على رايتـها من خـلال القرون أسـماء لامـعة من

(١) مالك بن نبي: شروط النهضة، ص ١٠٢.

(٢) نفسه/ ١٠٢-١٠٣.

إسخيل وسوفوكل إلى راسين وبلزاك ودمستويفسكي حتى برناردشو، غير أن هذه العبقيرة بعيدة عن وحي التوراة والإنجيل والفرقان، وعلى العكس من ذلك فإن الأدب الغربي والأدب الإسلامي بصفة عامة لم ينتج التراجيديا ولا القصة بل لم يحاول أن ينتجها إلا في القرن العشرين»[1].

وعليه فإن للتصور والمعتقد أثره القوي في الفن، بحيث نجد أن «كل ثقافة تتضمن علاقة (مبدأ أخلاقي/ ذوق جمالي) تكون ذات دلالة عن نوع عبقرية مجتمع معين، وهي ليست تطبع إنتاجه الأدبي بطابع خاص فحسب، وإنما تحدد اتجاهه من التاريخ أيضاً»[2]، ومثال ذلك: أن ثقافة ما قد تستغلها في غياب الجمال نزعات الدروشة المرابطية، وقد تستغل أخرى من غياب القيم الأخلاقية خلاعة مطلقة العنان، تحكمها إحدى الإمبراطوريات الماجنات[3]. ومن هنا يسوق ابن نبي القانون الآتي: «إذا كان الوفاء للقاعدة المتبعة، والتعلق بالقيمة الأخلاقية يجب أن يعملا على شدة وحدتها الملتحمة، في ربطهما للفرد بالجسم الاجتماعي؛ فإن الاهتمام بالصورة أو الشكل وشعيرة القيمة الجمالية يجب أن يعملا على الاحتفاظ لأسلوب حياتها برونقه، لأنه يتعين أن يكون التركيب المتآلف للحقيقة والجمال أساساً لثقافتها»[4].

إن المبدأين؛ الأخلاقي والجمالي شعيرتان متكاملتان لا يمكن فصلهما في أي نشاط حضاري سليم؛ لأنه «إذا كان المبدأ الأخلاقي يقرر الاتجاه العام للمجتمع بتحديد الدوافع والغايات، فإن ذوق الجمال هو الذي يصوغ صورته . . .،

(١) مالك بني نبي: شروط النهضة، ص ١٠٣.

(٢) نفسه، ص ١٠٣.

(٣) مالك بن نبي: آفاق جزائرية، ص١٣٨.

(٤) نفسه/ ١٣٩ـ١٤٠.

يعتبر ذوق الجمال من أهم العناصر الديناميكية في الثقافة؛ لأنه يحرك الهمم إلى ما هو أبعد من مجرد المصلحة، وهو في الوقت نفسه يحقق شرطاً من أهم شروط الفاعلية، حيث يضيف إلى الواقع الأخلاقي عند الفرد، دوافع إيجابية أخرى شأنها أحياناً أن تعدل بعض الدوافع السلبية، التي ربما يخلقها المبدأ الأخلاقي الجاف في سلوك الفرد، حينما يصطدم هذا السلوك الصادر عن مبدأ أخلاقي مجرد من الحساسية الإنسانية والذوق العام»[1].

إن العمل أياً كان نوعه عملاً أدبياً أو صناعياً أو زراعياً لابد أن يراعى فيه هذان الشرطان المتلازمان البعد الأخلاقي[2] والبعد الجمالي «فالعمل يجب أن يقترن بتعليله الأخلاقي والاجتماعي، كما يجب أن يتخذ شكلاً معيناً، وأن يكون ملبياً لبعض المقاييس الجمالية المعينة، وهذا يمثل كذلك شرطاً من شروط فعاليته»[3].

والفن بعدِّه إنتاجاً حضارياً، ينبغي أن يكون هادفاً، وهدفيته تتحقق وفق الترتيب الأساس للبعدين؛ إذ «تبرز أهمية الفن الجميل في أحد موقفين: فهو إما داع إلى الفضيلة، وإما داع إلى الرذيلة، فإذا ما حددت الأخلاق مثله، وغذى الجمال وحيه، فينبغي عليه أن يحدد هو وسائله وصوره الفنية للتأثير في الأنفس، ويبرز خطر الفن عندما يشرع في تقرير هذه الوسائل التي تجعله مربياً أو مفسداً، وذلك حسبما يختار في الصور والألحان، فالرقصة مثلاً إما أن تكون قصيدة شعرية أو حركة جنسية... فالتقرب من المرأة قد يكون بغزل

(١) مالك بن نبي: تأملات، ص١٤٦.

(٢) هناك آراء تطرح مسألة الفن من زاوية تجرده من أي غرض؛ مثل مدرسة الفن للفن، وهناك آراء تركز في تحليلها على مسألة الموضوعات القبيحة؛ مثل صور الحيوانات البشعة، وهذا ليس أوان طرحها، ويمكن دراستها عند الرومنسيين.

(٣) مالك بن نبي: آفاق جزائرية، ص١٢٥.

شـريف وقد يكون بغـير ذلك... ومن المـؤسف أن الرقصـة عندنا أصبـحت صورة جنسية فقط»[1].

ولكن هذه الدعوة التي يقـوم بها الأدب كهدف رسالي إمـا إلى الفضيلة إن كان المبـدأ المهيـمن هو الأخلاق، وإمـا إلى الرذيلة إن كان البـعد المهـيمن هو الجمـال تحدد أمراً آخـر خطيراً هو موقف مـالك بن نبي من نظريتي الفن للفن والالتزام، فـهو يرى أن «العلاقـة التي نحن بصددها، تحدد نـزعة «الفن للفن» التي يتعـارف عليها القوم في المجـتمعات التي تمنح الأولوية «للذوق الجـمالي» «كمـا تحدد من ناحـية أخرى نزعـة «الأدب الملتزم في المجتـمعـات التي تقدم الأخلاق بصورة ما على الجمال»[2] بل ويحدد كذلك طبيعة الأدب الذي ينتمي إلى اتجاه معين يغلب عليه الطابع الأول أو الطابع الثاني، بحيث نجد أن الأدب الذي يتـسم بالدعوة إلـى العدوانيـة والظلم ينتـمي إلى النوع الأول؛ لأن «كل ثقافة مسيطرةٍ هي في أساسها ثقافةٌ تنمـو فيها القيم الجمالية على حساب القيم الأخلاقية»[3] على أن ذلك لا يعني أن استعمال القـوة يعني بالضرورة القطيعة الأخلاقية إذ إن «القوة» أحياناً هي ضرب من الجمال[4] كما أن ذلك لا يعني أن مالك بن نبي ينتقص من قـيمة الجمال، فهو في مـوضع آخر يبين أن الصناعة الفنيـة واجبـة، وأن «الفن الذي ليس إلا رياء وكـذباً وتصنعـاً مـخلاً ببـعض الفنانين، الذين يهملون مظهرهم مبالغة في البساطة ليظهروا أصالتهم الفنية... إن هذا ليس من روح الفنون بل هو من باب الجنون، وواجـبنا أن نضرب على أيدي أولئك المتبطلين فلا نسـمح لهم بأن يشوهوا ذوقنا الفني باسم الفن والفن

(١) مالك بن نبي: شروط النهضة، ص١٢٥.

(٢، ٣) نفسه، ص١٠٤.

(٤) نفسه/ ٩٩.

منهم براء»[١].

ويلخص فكرته كلها في قوله: «مبدأ أخلاقي + ذوق جمالي = اتجاه حضارة»[٢]. وبناء عليه، فإن الحضارة الغربية التي تعد قبلة كثير من الفنانين المتنصلين من الحضارة الإسلامية، هي من النوع الذي ضحى بالبعد الأخلاقي لصالح البعد الجمالي، فأنتج ثقافة يكون فيها «حمامات للكلاب وفيها بعض الناس يموتون جوعاً» وسببه أن هذا الترتيب الذي حدد نوع الحضارة الغربية يعود إلى عصر النهضة في أوروبا، فمن المعلوم أن ذلك العهد قد نصب الجمال مثلاً أعلى في أفق الثقافة الغربية، وهذا ما لاحظه تولستوي في كتابه **ما هو الفن** حيث يرى أن فكرة الجمال بدأت تحتل المكان الأول في عصر النهضة، إنها استولت نهائياً على الشعور الغربي حوالي منتصف القرن الثامن عشر عند ظهور دراسات (وينجهمان) التي تشير إلى أن المبدأ الأخلاقي قد اضمحل في الفن وسلم مكانه للجمال[٣].

ولكن هذا الاضمحلال الأخلاقي في الفن يسيطر بصورة أساسية على مستوى طول محور واشنطن إلى موسكو حيث تبدو لعين الناظر قتامة وسواد في المظهر الثقافي، أما على مستوى طول محور طنجة إلى جاكرتا فإن البياض هو المظهر الثقافي السائد، ومعناه أن صورة المظهر قد أظهرت في كلتا الحالتين العلاقة الجمالية الخاصة بوسط معين[٤]، بحيث نجد الانفعال الجمالي نفسه لباليه الأوبرا في باريس وموسكو[٥].

---

(١) شروط النهضة، ص ١٢٨.

(٢) نفسه/ ١٠١.

(٣) مالك بن نبي: تأملات، ص١٤٨ ـ ١٤٩.

(٤) مالك بن نبي: ميلاد مجتمع، ص٢٩.

(٥) مشكلة الثقافة، ص١٤٧.

النص مرجعية الفهم الإسلامي للجمال:

من هذين النموذجين اللذين اخترتهما لأضرب بهما مثالاً للفهم الإسلامي للجمال على مستوى تاريخ الحضارة الإسلامية يتبين لنا أن كلاً من الغزالي (٥٠٥هـ) ومالك بن نبي (١٩٠٥-١٩٧٣م) على تباعدهما الزمني ـ كما ترى ـ يتفقان في جوهر الإدراك الجمالي، سواء بالنسبة إلى علاقة الجمال الظاهري بالجمال الباطني، أو بالنسبة إلى أثر الجمال الباطني في الجمال الظاهري، أو بالنسبة إلى أثر الجمال في النشاط الحضاري سلباً وإيجاباً، ولنتساءل الآن ما الذي جعل الإدراك الجمالي عند المسلمين ـ سواء علماء الشرع أو علماء الحضارة والاجتماع ـ يتجه وجهة واحدة لا نكاد نجد بينهما في الجواهر فروقاً؟

أظنني لا أكون مخطئًا إن قلت: إن السبب هو أن الحضارة الإسلامية بكل معطياتها هي حضارة نص، ومعنى ذلك أن التصور الإسلامي هو الذي يهيمن على عملية الإدراك الجمالي هيمنة كلية ويوجهها، وأحسب أن الآيات القرآنية التي تبين ذلك واضحة، وسنكتفي هنا بذكر بعضها مشفوعاً بفهم العلماء لها، ولا سيما ابن قيم الجوزية (٧٥١هـ) الذي فهم قوله تعالى: ﴿يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاساً يُوَارِي سَوْءَاتِكُمْ وَرِيشاً وَلِبَاسُ التَّقْوَىٰ ذَٰلِكَ خَيْرٌ﴾ [الأعراف: ٢٦]، على أن الله «سبحانه يحب ظهور أثر نعمته على عبده، فإنه من الجمال الذي يحبه، وذلك من شكره على نعمه، وهو جمال باطن فيجب أن يرى على عبده الجمال الظاهر بالنعمة، والجمال الباطن بالشكر عليه، ولمحبته سبحانه للجَمال أنزله على عبده لباساً وزينة تجمل ظواهرهم، وتقوي تجمل بواطنهم»[(١)].

وكذلك كان فهمه للجمال من نص الحديث الشريف، إذ علق على قول الرسول ﷺ: « إن الله جميل يحب الجمال، ويحب أن يرى أثر نعمته على

(١) ابن قيم الجوزية: الفوائد، ص٢٣٨. تخريج وحواشي أحمد راتب عرموش، دار النفائس.

عبده، ويبـغض البؤس والتباؤس» بقوله: «والمقصـود أن هذا الحديث الشريف مشتمل على أصلين عظيمين؛ فأوله معرفـة، وآخره سلوك فيُعْرَفُ اللهُ سبحانه بالجمال الذي لا يماثله فيه شيء ويُعْبَدُ بالجمال الذي يحبه من الأقوال والأعمال والأخلاق. . . فيعرف بالجمال الذي هو وصفه، ويعبد بالجمال الذي هو شرعه ودينه»[1].

وعند تأملنا لفـهم ابن قيم الجوزية للجـمال من خـلال النص، سواء النص القرآنـي أو نص الحديث الشـريف نلفيـه يجمع بين الجـمالين: جمـال الظاهر وجمال الباطن، أو قل جمـال الشكل وجمال المضمون، ولكل لون من اللونين أساسه الذي ينبني عليه، فالأول أساسـه الزينة، والثاني أساسه التقوى، ولكن الجمـالين في النهاية يتكاملان، بحـيث لا يمكن الاستغناء عن أحـدهما، وهذا التكامل يتجلى أكثر ما يتجلى في معرفة الله سبحانه وتعالى إذ «يعرف بالجمال الذي هو وصفه، ويعبد بالجمـال الذي هو شرعه ودينه» بل إن ابن قيم الجوزية يعتقد أن «جماله سبحـانه على أربع مراتب: جمال الذات، وجمال الصفات، وجمال الأفـعال، وجمال الأسـماء»[2]، وهكذا يتبين لنا أن فـهم الجمال عند المسلمين منطلقـه النص، وأن هذا الجمـال شامل لطرفي الشيء الجـميل، وأن الجمال في التـصور الإسلامي مقصـود قصداً، ولعله لذلك كان صـالح أحمد الشامي قد استـهل حديثه عن «الظاهرة الجمالية في الإسـلام» بقوله: «وحديثنا في هذا الباب عن الظاهرة الجمـالية في الإسلام، سنبين فيه أصـالة الجمال في المنهج الإلهي، إذ هو مقصد من المقاصد التي أمر الإنسـان بالسعي إلى تحقيقها في ذاته وفيمـا يحيط به، كما نبين فعاليـة الجمال وارتباطه بالعقيـدة وبلوازمها

(١) الفوائد، ص ٢٤٠.

(٢) نفسه/ ٢٣٥.

كـذلك، وإنه لكذلك؛ لأن النص القـرآني هو المادة والدليل»[1] ومن هنا تراه يلاحظ «أن القرآن الكريم اسـتعمل لفظ «الجـمال» في نطاق ضيق لم يتـجاوز ثماني مـرات؛ واحدة منها بصـيغة المصدر، والبـاقي كانت صفـة، وكلها في مجـال الأخلاق باستثناء قـوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾، أما لفظ «الحـسن» فقد ورد في الـقرآن الكريم كثـيراً في صيـغه المختلفة، وقد استعمل في الصور كما استعمل في المعاني»[2].

وغير هؤلاء نجد محمد أحمد حمدون يتحدث عن الجمال منطلقاً من النص القرآني، فـيقول: «ولقد وردت كلمـة «الجمال» في القرآن الكريم مـرة واحدة وفسرت بمعنى الزينة، وذلك في الآيات الكريمة: ﴿وَالأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ ﴿٥﴾ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴿٦﴾ وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَىٰ بَلَدٍ لَّمْ تَكُونُوا بَالِغِيهِ إِلاَّ بِشِقِّ الأَنفُسِ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ رَّحِيمٌ ﴿٧﴾﴾ [النحل: ٥ - ٧]، والمتأمل لهذه الآيـات يجد أن الجمال فعـلاً غير المنفعة وغير اللذة الحسية، فالمنفعة هنا أربع: الدفء... والمنافع ...، والأكل... والعون على الاتصال ... وقد لوحظ أن الجمال واقع بين المنافع الثلاثة الأولى والمنفعة الرابعة، .. وفي هذا دلالتان: الأولى أنه ليس سابقاً للمنفعة ولا تالياً لها، وإنما يصاحبها، والثانية أن يتـفق معها في الغاية والحكمة، التي من أجلها سخر الرؤوف الرحيم هذه الأنعام لعبـاده، ولم نشأْ أن نَفْصِلَ معنى الجمال عن الزخرفة أو الزينة: ...:

أولاً: لأن الزينة هي المرادف للجمال في آية أخرى خاصة مجموعة من هذه الحيوانات التي سخرها الله للإنسان حين قال تعالى: ﴿وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ

(١) صالح أحمد الشامي: الظاهر الجمالية في الإسلام، ص١٠٩.

(٢) نفسه/ ١١٥.

لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً﴾ [النحل: ٨] فهاهنا المنفعة تقـابلها الزينة، فإذا كان القرآن الكريم قد جـعل الجمال صنو الزينة، فـإن لنا ـ بل علينا ـ أن لا نفصل بينهـما ونحن ندرس الجمال الفني.

وثانياً: لأن تحليـل العطاء الجمالي الإسـلامي في الفنون المختلـفة يجب أن يقوم على أهم عناصـر هذا العطاء، ولا شك أن الزينة أو الزخرفـة هي المظهر الأول لهذه الجماليات»[1].

إن المرجعية التي ينطلق منها في الفهم الإسلامي للجمال هو النص القرآني، عليه يعتمد في تحـديد علاقة الجمال بالمنفعة، وعليه يعتـمد في علاقة الكلمات أو المصطلحـات الدالة على الجـمـال مثل: (الجـمـال، الزينة، الحـسن) وهذه الاستنتـاجات التي سجلها صـحيحة وهامـة غير أني لا أشاركـه الرأي في أن تعد الزخرفة مرادفـاً للزينة والجمال بدليل مجيء كلمة «الزخرفة» مـذمومة في قوله تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الإِنسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ ﴿١١٢﴾ وَلِتَصْغَىٰ إِلَيْهِ أَفْئِدَةُ الَّذِينَ لا يُؤْمِنُونَ بِالآخِرَةِ وَلِيَرْضَوْهُ وَلِيَقْتَرِفُوا مَا هُم مُّقْتَرِفُونَ﴾ [الأنعام: ١١٢-١١٣]، فالآية تبين أن القـول المزخرف مرتبط بحـالات مذمومة في التـصور الإسلامي سواء بالنسبة للمبدع أو المتلقي: فـالمبدع أنشأ ما أنشأ من زخرفة القول غروراً ومخادعـة للسامعين، والمتلقي الذي أصغى لمثل هذه الزخرفـة الخادعة من نمط مهيأ نفسياً لذلك، لأنه لا يؤمن بالآخرة أصلاً، فالذين يصغون أفئدتهم لا تؤمن، والذين يزخرفون من شياطين الإنس والجن، قال الزمخشري: ﴿زُخْرُفَ الْقَوْلِ﴾ ما يزينه من القول والوسوسة والإغراء على المعاصي ويموهه ﴿غُرُورًا﴾

(١) محمد أحمد حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص٧٢ـ٧٣.

خدعاً وأخـذاً على غرة»(١) وقال القرطبي: ﴿يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا﴾ عبارة عما يوسوس به شياطين الجن إلى شياطين الإنس، وسمي وحياً؛ لأنه إنما يكون خـفية، وجعل تمويههم زخرفـاً لتزيينهم إياه، ومنه سمي الذهب زخرفاً، وكل شيء حَسَنٍ مموه فهو زخرف»(٢).

فالمفـسران يشـتركان في أن مـعنى الزخرفـة هنا التمـويه، من أجل الإغراء والمخادعة، وإذا كان التمويه يطلق عَـمًّا حرف عن أصله أو كما قال الجوهري: «الزخرف: الذهب ثم يشبه به كل مموه مزور»(٣).

فإن كلمة الزخرفة، ليست مرادفة للجمال والحسن؛ لأن هذين يطلقان على جوهر الشيء، أما الزخرفة فتطلق على الأعراض المضللة بسبب تمويهها، وعلى حد تعـبير عدنان علي رضـا النحوي؛ فإن «الجمـال يقوم على الحق ولا يرتبط بالباطل»(٤)، لأن الجمال في الإسلام يرتبط بالإيمان إذ «عندما ينشأ المؤمن على معاني الجمال هذه، وهو يحمل في قلبـه الإيمان الصادق واليقين الثابت بقدسية هذا الجمال، يصبح إحـساسه بالجمال في حياته كلهـا متجاوباً مع هذا الإيمان، متناسـقاً مع هذا الطهر، يبتـعد بذلك عن الجمال الخـادع الخبيث، يبتـعد عن سفساف الأمور، ويرتبط بمعالي الأخلاق، ويرى نعمة الله عليه، ويظهر هو أثر هذه النعمـة، ويبتعد عن البـؤس والتباؤس»(٥). ويبدو لي أن عـدنان النحوي يقصد بالجمال الخادع الزخـرفة الزائفة، لأن الجمال عنده «مرتبط بالمعنى الكريم

(١) الزمخشري: الكشاف مجلد ٢، ص٤٥.

(٢) القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ج٧، ص٦٧.

(٣) معجم الصحاح: ج٤ ص١٣٦٩.

(٤) رضا النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته ص٢٥٣.

(٥) نفسه/ ٢٥٥.

والحس الطاهر والجو النقي»[1]. أما الزخرفة التي تنسجم في هدفيتها مع روح الموضوع، فهي من الجمال المطلوب.

إن الدكتور عدنان النحوي في حديثه عن الجمال إذا تتبعناه نجده يتخذ مرجعيته لفهمه من النص القرآني والحديث النبوي الشريف، ذلك ديدنه في كل مجالات الجمال، التي عرض لها في كتابه **الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته** وسنوجز الحديث فيها هنا.

ففي بيانه لنظرة الإسلام إلى الجمال، قرر أنه سيتابع «قواعد الجمال في الإسلام ونظرته إليه من خلال آيات وأحاديث لتعرض لنا الجمال في جلال موكبه وإشراقة نوره»[2]. وهذا يبين ما ذهبنا إليه من أن مرجعية الفهم الإسلامي للجمال هي القرآن والسنة، ولكن ذلك لا يكفي، إذ لابد أن نستعرض معه مواطن الجمال ومجالاته التي حددها في كتابه هذا.

١ـ جمال اللذة: ويوضحه معتمداً على حديث صحيح رواه عبد الله بن مسعود، هو قول رسول الله ﷺ: «إن الله تعالى جميل يحب الجمال» ويستنتج منه أن الجمال صفة من صفات الله سبحانه وتعالى «إن الله جميل» والله كذلك يحب هذه الصفة العظيمة، إن الله تعالى جميل يحب الجمال، فالجمال إذاً ممتد في الكون كله، وأنه ينطلق من الحق وينبع منه، فهو إذاً حقيقة في عالم الغيب كما هو حقيقة قائمة في عالم المشهد، إنها حقيقة الوعي والإدراك والإيمان لا حقيقة السكر والغيبوبة[3].

٢ـ جمال الجنة: ويدركه الدارس من خلال آيات قرآنية يستنبط منها صورة

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ٢٦٤.

(٢) نفسه/ ٢٥٢.

(٣) نفسه/ ٢٥٣ـ٢٥٤.

جمال الجنة. . . ، جمال في النفس، وفي المخلوقات، وفي الطعام واللباس والشراب، وجمال في الخدمة والمجلس. وتتوالى الآيات الكريمة تصف جمال الجنة هذا وصفاً عظيماً؛ وجاءت الأحاديث الشريفة تؤكد ذلك، بعد أن يبين نماذج من جمال الأشياء في عالم الغيب في الجنة يعود من جديد ـ كما لو أنه يخشى أن ننسى مرجعيته في فهم الجمال ليقول: «وهذا الجمال ليس شيئاً تقودنا إليه الفلسفة المضطربة ولا الأهواء العاصفة، ولكنه من علم الغيب أنبأنا الله إيَّاه، وجعل الله في فطرتنا القدرة على معرفة بعضه أو العلم به أو تدبره. وما دام هو من علم الغيب، فإننا نأخذ تعابير الكتاب والسنة، ولا نبعد تأويلها، لنخوض في فلسفة هي أعلى من قدرة البشر كله ونلتزم معاني الإيمان ونستخدم العقل لنفهم وندرك ما أنزل الله، لا نبدل أو نؤول أو نحرف»[1].

ومن الملاحظ أن نصه هذا الذي أكد به المرجعية لم يهمل الفطرة والعقل كعاملين أساسيين في إدراك الجمال، وهذه لفتة رائعة منه؛ لأنها توضح فهمه العميق للأسس الثلاثة، التي ينبني عليها التصور الإسلامي الصحيح للكون والحياة والجمال، وهي أسس تحددها الآية الآتية: ﴿**وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُّنِيرٍ**﴾ [الحج: ٨]. قال الزمخشري: «والمراد بـ(العلم) العلم الضروري (وبالهدى) الاستدلال والنظر لأنه يهدي إلى المعرفة، و(الكتاب المنير) الوحي»[2].

وقال أبو حيان التوحيدي: «فكل شيء خارج عن الحكمة الإلهية والعقلية والطبيعية فهو ساقط بهرج»[3].

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ٢٥٥-٢٥٧.

(٢) الكشاف ٣/٦.

(٣) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج١، ص٩٢.

ونجد كذلك مــن المعاصرين الدكتور عــبد المنعم خفاجــي، يذكر أن «أصول المعرفة في الإسلام ثلاثة: العلم الفطري المركــوز في طبائع الناس كافة، والذي يرشد إلى التوحيد والإيمان والخير والفـضائل الإنسانية، والعلم النظري المستفاد من الحجة والـبرهان والبحث والتجـربة... والعلم الثالث هو الوحي الإلهي، الداعي إلى الإيمان والدين والمثل والقيم الحضارية»[1].

٣ـ الجمــال في الكون: وهو عنده نتيجة طـبيعيــة للعنصر الأول، الذي هو جمال الله وحـبه للجمال، وهو جمــال أودعه الله في هذا الكون، وأودع في الإنسان المدارك التي تـعينه على تذوقه وتحـسسه، لذا «يـظل الإنسان يدرك من جمــال هذا الكون ما شــاء الله له أن يدرك، وما يسـر له سبل إدراكـه بالفطرة الســوية بالسمع والبـصر وبالفـؤاد والتذكـير والمـوعظة يحملهــا الوحي الكريم ويبلغها الأنبياء والمرسلين ويحفظها منهاج الله»[2].

فجمال الكون من خلق الله، وهو جمال مقصود قصداً، ولذا كانت الآيات القرآنية نفسها تدعـو الإنسان إلى تدبره، يستنتج ذلك من قوله تعالى: ﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لآيَاتٍ لأُوْلِي الأَلْبَابِ﴾ [آل عمران: ١٩٠]، وقوله: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ (٢٧) وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ (٢٨)﴾ [فاطر: ٢٧ - ٢٨]، ثم يعلق قائـلاً: موكب الجمــال موكب تمضي به الســماوات والأرض، والمــاء والمطر والزرع والثمـر والجـبال بألوانهــا والناس بألوانهــا والدواب والأنعام بألوانــها، مـوكب حافل جليل يراه العلمــاء

(١) عبد المنعم خفاجي: البحوث الأدبية مناهجها ومصادرها، ص٨٥.

(٢) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص٣٥٧.

فيخشون وينيبون، خشية من الله، الذي أعطى كل شيء خلقه ثم هدى والذي صنع كل شيء فأتقنه، والإتقان عنصر من عناصر الجمال وأساس من أسسه، والقرآن يعرض لنا نماذج من هذا الإتقان، الذي ينشر الجمال آيات دالات على الخالق المبدع»[1].

٣ـ الجمال في الإنسان: وهو جمال يحوي الظاهر والباطن؛ فالله وهب الإنسان جمالاً في الخلق والنفس وجعله في أحسن تقويم، ويصف القرآن الكريم هذا التقويم بقوله تعالى: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾ [التين: ٤].

أما جمال الإنسان في صورته وشكله، فإنه يظهر في صورة نموذجية بلغ فيها الجمال ذروته، فكان آية الحسن كما يصفها القرآن، وذلك هو جمال صورة نبي الله يوسف عليه السلام، قال الله تعالى: ﴿وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ [يوسف: ٣١] «إنه وصف مليء بالخشوع والإكبار والتقدير والاحترام لجمال أخاذ وحسن باهر»[2].

وأما الجمال الإنساني في عمله وفي شعوره وإحساسه وفكره وخياله وكلمته وبيانه فتجسمه آيات كثيرة كقوله تعالى: ﴿فَصَبْرٌ جَمِيلٌ﴾ [يوسف: ١٨]، وقوله: ﴿فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ﴾ [الحجر: ٨٥]، وقوله: ﴿وَسَرِّحُوهُنَّ سَرَاحًا جَمِيلاً﴾ [الأحزاب: ٤٩]، وقوله: ﴿وَاصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلاً﴾ [المزمل: ١٠].

وهكذا يمتد الجمال في حياة المؤمن حتى يظل مشرقاً حوله في نفسه، في حسه، في فكره، في سرائه وضرائه، في فرحه وحزنه، ويمتد الجمال هذا الامتداد من إشراقة الإيمان ووضاءة العقيدة، ويصبح للجمال عند المؤمن معنى لم يعرفه أفلاطون ولا أرسطو ولا الرومان ولا فلاسفة أوروبا من بومجارتن

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ٢٥٨ـ٣٥٩.

(٢) نفسه/ ٢٦٤.

وديدرو وكانت وفيتشه وشوبنهاور وهيجل وكروتشيه وغيرهم، ويمتد الجمال في الحياة والكون امتداد تناسق وتكامل في نظرة شاملة أصيلة»[1].

وهكذا يتبين لنا أكثر فأكثر اعتـماد الدارس مرجعية واحدة في إدراك الجمال هي النص القرآني الذي يـقدم ألواناً من الجمـال في الحياة الإنسـانية، لم تكن المدارس الغربية تعرفـها لاعتمادها العقل وحده وسـيلة لإدراك الجمال، ولعلها تستخدم الحدس أو الفطرة، ولكنهـا على أي حال لا تستخدم النص، ومن ثم تظل قاصرة في رؤيتها للجمال.

٤ـ الجمال في العمل الفني: وهو في الحقيقة لب الموضوع، بل إنه في رأي الدارس أكثر ما يهمنا من عمل ابن آدم.

وجمـال العمل الفني يتـوقف على الانسجـام والتكامل بين العناصر الـفنية الخمسة وهـي: الصياغة الفنية، والموضوع، والشكل، والأسلوب، والـعقيدة، على أن «الموضـــوع» ـ في رأيه لا في رأينا ـ هـو المحـور الذي يسـيـطر على العناصر كلهـا، لأنه يتولد من تفاعل الفكر والعاطفـة بدافع الموهبة[2]، بيد أن «ينبوع الجمـال في العمل الفني يظل هو العقـيدة الإسلامية، فـهي التي تغذي الإنسان أساساً فكراً وعاطفة، وهي التي تحفظ فطرته وتنمي قدراتها، وهي التي ترعى الموهبة وتهب لـها القوة والنمـاء والرواء. . . ويصبح الجمـال في العمل الفني جمـالاً أصيلاً، لا طلاءً يذهـب مع الأيام، ولا زينة عارضة ولا زخـرفاً كاذباً، إنه جمال أصيل، متصل بكل عناصر الجمال في الحياة، عميق الجذور، غني الرواء، ويصبح الجمال كذلك يقوم على دعائم قوية وركائز ثابتة لا تتزعزع،

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ٢٦٥ـ٢٦٦.

(٢) نفسه/ ٢٦٨.

إن مادته الصدق والشرف، وغذاءه الحق والمروءة، ونهجه الاستقامة والعدل، فإن فقد شيئاً من ذلك فَقَدَ روح الجمال وجوهر الحسن، ويصبح الجمال على - هذه الأسس كلها - ليس ترفاً ولهواً ولا متعة مجردة من الغاية، ولكن يصبح في الإنسان وعياً وإدراكاً وإحساساً وشعوراً، إنه حقيقة لا وهم، ووعي لا غيبوبة، وصحوة لا سكر، وانتباه لا حذر، ولا تضيع إرادة بسبب كما ضاعت عند شوبنهاور ولا تسقط أمانة، ولا يغيب هدف كما غاب عند غيره، ويمضي الجمال صفة أصلية للأدب الإسلامي، صفة حقيقية في جوهره ومادته»[1].

في العمل الفني - إلى جانب تلك العناصر الستة الأساسية التي محورها - في نظر عدنان النحوي - «الموضوع» ومنبعها «العقيدة» - يبرز عنصرٌ آخر يعده الناقد من الأهمية بمكان في العملية الإبداعية وهو «النية»، إنها «العامل الدافع، وهو القوة المطلقة، إن النية هي التي تهب للموهبة طاقة الحركة والعمل، وهي التي تساعد الموهبة لتعمل في العناصر الستة، تطلق حركتها، إن النية هي التي تولد الخفقة في الجمال، والدفقة في العطاء، حتى إنها لتكاد تكون هي ينبوع الحياة في الجمال، إن النية هي مفتاح الإيمان، هي طاقة العقيدة، هي باب الخير، وهي ينبوع النضرة والرواء.. تهب للفظة ومضة الحياة وإشراقة الجمال وكذلك للتعبير الفني وللأسلوب والشكل والموضوع، إنها ترسم الخط الذي ينطلق فيه العمل وتحدد الهدف الذي يتجه إليه، فهي ترسم المسار كله»[2].

هل للنية فعلاً هذه الأهمية في العمل الفني؟ وما الفرق بينها وبين العقيدة؟ أليست الأدوار التي أسندت للعقيدة هي نفسها الأدوار التي أسندت للنية؟

إن النية في المعرفة الإسلامية تعني القصد وإرادة فعل ما، ومحل القصد

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ٢٦٩-٢٧٠.

(٢) نفسه/ ٢٧٠.

القلب، وزمن النيـة أول الفـعل، وتبطل النيـة بمجرد رفـضـها أثناء العـمل، وشروطها الإسلام والتمييز والجزم لنفي التَّرَدُّد[1]، فهل يعني رضا النحوي النية بهذا المعنى الفقهي؟ أم يريد بالنية ما عناه النقاد القدماء، حين عدُّوا النية أساساً في الشعر لهدف أخلاقي، هو نفي الشعر عن الرسول ﷺ حين وجد في بعض أحاديثـه ما وافق عروض الشـعر[2]؟ يقول البـاقلاني: «وإنما يعد شعـراً ما إذا قصده صاحبه تَأَتَّى له، ولم يمتنع عليه» ويقول: «إن الشعر إنما يطلق متى قصد القاصد إليه على الطريق الذي يتعمد ويسلك»[3].

على أي حال، سواء أكان يعني ما يهدف إليه النقاد أو ما يعنيه الفقهاء، فإن الأمر في نظري لا يهم كـثيراً، ولا يستحـق هذه المنزلة التي وضعها فـيه رضا النحوي، بحـيث تصبح النية هـي التي تولد الخفقـة الجماليـة، بل «هي ينبوع الحياة في الجمـال» وهي «طاقة العقيدة»، ليعود إلى القول: «فـالنية هي القصد القـائم على التـقـوى والإيمان، وهي العـزيمة والتـصـمـيم المبنـي على العلم واليقين»[4].

وإنما أقول ذلك لأن الإيمان والعقيدة هما العنصران اللذان يملكان القدرة على الهيمنة ـ فعلاً ـ على العملية الإبداعيـة بحكم كونها مركز التصور، الذي تنبثق منه الفنون الإسلامية. وقد عبر هو نفسه على ذلك حين قال: «وصدق النية لا يتعـارض مع إعجاب الناس بهـذه القصيـدة أو هذا الموضوع ما دام مـستوفـياً عناصر العقيدة وأسس البلاغة». قال ذلك بعد أن قال: «نرى الأدب الإسلامي

(١) الفقه على المذاهب الأربعة ١/ ٥٧.

(٢) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص٥١، ٢٨٥، ٢٩٤.

(٣) نفسه/ ٥٤ـ٥٥.

(٤) نفسه/ ٢٨٨.

يرتبط بالنية والقصد، حتى يرجو الأديب المسلم بأدبه وجه الله»[1]، فالرأي هنا أصلح وأدق وأكثر انسجاماً مع مفهوم الأدب الإسلامي، الذي ذكر في غير موضع أنه يقوم أساساً على العقيدة الإسلامية، فقال: «إن أول أثر بارز رأيناه في دور العقيدة أنها هي التي ترعى الموهبة وترعى الفكر والعاطفة كذلك»[2].

وقال: «وينبوع الجمال في العمل الفني يظل هو العقيدة الإسلامية»[3]، فالنية على هذا الأساس: قصد وعزيمة ووضوح، يقوم هذا كله على إيمان وتقوى، إن هذه النية ترسم الدرب الذي يسير فيه العمل ويمضي فيه الجهد[4]، إن النية أو المقاصد الأدبية في نظري تنضوي دائماً تحت هيمنة التصور، فتذوب في ثناياه وتنتشر في أجزاء العمل الفني، منسجمة مع السياق العام للعمل الأدبي، وسنعود إليها بالتفصيل في فصل «غاية الأدب الإسلامي»، وقد بينا جانباً من المقاصد في تعريف الأدب الإسلامي.

إن العقيدة في الحقيقة هي التي تملك هذه الهيمنة على الأدب بكل عناصره - في نظر هذا الناقد نفسه - بحيث يرى أننا لو أخذنا صور الجمال الأربع التي عددناها: النغمة والجرس، والصورة والحركة والموضوع لرأينا أن كل واحد منها يستمد جماله من هذه الينابيع الثلاثة: العقيدة، الأديب، اللغة[5].

فالعقيدة هي التي تسيطر على النغمة والجرس، ومنها يستمدان جمالهما والعقيدة هي التي تهب للَّفظة نظرتها وتجعل للنغمة حلاوتها.

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص٨٩.

(٢) نفسه/ ٧٨.

(٣) نفسه/ ٢٦٩.

(٤) نفسه/ ٢٨٨.

(٥) نفسه/ ٢٧٥.

وكذلك الصورة الأدبيــة، تستمد ألوانها مــنها، فالعقيــدة تمنح الصورة القوةً حتى تتــحرك وتنطلق، والموضوع أو الفكرة والــقضية تأخــذ جمالهــا من وقدة التفاعل بين الفكر والعاطفة في فطرة الأديب التي ترعــاها العقيدة بكل ما تحمل هذه الفطرة من إيمان ونية وموهبة وفكر وعاطفة وإحساس.

وحتى أخلاقيــات الموضوع الفني، إنما تنمو في رعاية العقــيدة، ومنها تأخذ غناءها وزهوها، بهــا ترتفع عن الســفاسف، وعلــى العكس من ذلك إذا فقــد الموضوع عــقيدته يراه يفــقد نضرة الجــمال والحسن والرونق، ويهــبط إلى قبح وإسفاف[1]، وهذا شيء طبيعي؛ لأننا «أمام الفن الإسلامي لا نستطيع أن نبتعد عن مبدأ التــوحيد، المبدأ الجــوهري الذي صحح بدوره أفكار التوحيــد السابقة للإسلام، والــذي شكل النظام العام ليس للدين فــحسب، بل لــلحياة بــشتى مظاهرها. من هذا المنطلق يكون الفن الإســلامي مصححاً للفن البــيزنطي على غرار ما صححه الدين نفسه على صعيد المعتقد الإيماني»[2].

الجمال والمتعة (اللذة) في التصور الإسلامي:

لقد سبقت الإشارة إلى هذا الموضوع عند أبي حامد الغزالي، فكيف يفهمها هذا الدارس؟ هل سيأتي فيها بجديد؟

يرى رضا النحــوي أن الإسلام ربط بين المتــعة والجمــال، غير أنه ربطهــما بشرط «فالمتــعة الحلال مرتبطة بالجــمال الصادق الطاهر النظيف، والمتــعة الحرام هي ميدان الشهوة الحرام الملــوثة والرغبة الحرام الفاجرة»[3]، ومرجعية الكاتب

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته.

(٢) سمير الصائغ: الفن الإسلامي، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، ص٣٦١، دار المعرفة، ط١، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م، بيروت.

(٣) نفسه/ ٢٧٦.

في ذلك هي الحديث الشريف: «الحلال بين والحرام بين» وهي القاعدة الأساسية التي تربط بين الجمال والمتعة[1].

وكما أن الجمال مقصد من المقاصد له غاياته وأهدافه في الشريعة، فإن ارتباطه باللذة المتحققة يتناسب طردياً مع تلك الغايات؛ إذ «ينتهي الجمال حين يخرج عن مهمته ويترك وظيفته، ويجعله الإنسان نهب شهوة أو قهر ظلم أو مرتع فساد، ينتهي الجمال بهذا حين يفقد حقيقة دوره، وصدق مهمته»[2] وعندئذ لا يصير جمالاً، ولا يطلق عليه اسم «الجمال» إذا فقد مهمته ووظيفته السامية، إنه يصير «فتنة»، ومن هنا نفرق بين «الجمال والفتنة، فمتعة الجمال هي المتعة الحلال، وما يحسبه الناس لذة في الفتنة هي لذة حرام تختص بالفتنة ولا ترتبط بالجمال»[3].

وعلى هذا الأساس يصبح مقياس الجمال هو الوظيفة التي يؤديها، يسقط بسقوطها، ويرقى برقيها وتحققها «والجمال في الكون والحياة له مهمة كما ألمحنا سابقاً، له وظيفة يؤديها، خلقه الله لها، وهو جمال ما دام يؤدي هذه المهمة، ويقوم بهذه الأمانة، فإذا خرج عنها لا يعود جمالاً»[4]، ومرجعية الكاتب في ذلك هي القرآن، هي قوله تعالى: ﴿إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الأَرْضِ زِينَةً لَّهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً﴾ [الكهف: ٧] فهذه الآية وغيرها من الآيات هي التي تحدد مهمة الجمال وبالتالي قيمته، ومن هنا وجدت الاختلافات في تقويم الشيء الواحد، فقول الله تعالى: ﴿الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا﴾ [الكهف: ٤٦] يختلف في

(١) الفن الإسلامي، ص ٢٧٧.

(٢) نفسه/ ٢٧٨.

(٣) نفسه/ ٢٧٩.

(٤) نفسه/ ٢٨٠.

تقويمه للجمال والزينة عن قوله: ﴿إِنَّمَا أَمْوَالُكُمْ وَأَوْلَادُكُمْ فِتْنَةٌ﴾ [التغابن: ١٥].

«الأمر الواحد حـمل مسميات على أساس من الوظيـفة التي يؤديها والدور الذي يقوم به، ونرى كيف أن الله سبحانه وتعالى خلق الزينة كلها وجعلها في الأرض، في الحياة الدنيا ﴿لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً﴾ فإذا كانت غواية وضلالاً فهي فـتنة، وإن أحاطتها التـقوى ورعاها الإيمان فـهي رزق طيب حلال، وهي من الجمال لا من الفتنة»[1].

ومن هنا نجـد أن الجمـال في الإسلام تحكمـه ضوابط شـرعية هـي الحلال والحرام، فمن اضطربت في يده هـذه الضوابط اختلط لديه أمر التقـويم، فيرى القبيح جـميلاً، والجمـيل قبيحاً، فـتضطرب الرؤية والمعاييـر، ويفسد الذوق، ويعمل الشيطان عمله في تزيين الرذيلة بالزخرفة الكاذبة تضليلاً للإنسان وغواية له، ومرجـعيـة الكاتب في بيان هذا الميـزان الضابط للحكم على الجـمال هي القرآن: ﴿أَفَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَآهُ حَسَنًا﴾ [فاطر: ٨] «هذا الميزان العادل الأمين هو منهاج الله، فإن اضطرب الميزان تحت تأثير الهوى أو غاب الميزان تحت تأثير الجهل، فـإن الرؤية تضطرب والمتـعة تخـتلط، وتصبح الشـهوة والرغـبة تموج موجاً، وتهدر هدراً، وتعصف بالقواعد والأسس، والميزان والمعايير»[2].

إذا كانت علاقة الجمال بالمتعة تقوم على أساس المهمة التي ينهض بها الجمال وفق قاعدة الحلال والحـرام، فما هي مهمة الجمـال؟ لأن المهمة صارت هي كل شيء «فالمرأة يشع جمالها خيراً ونوراً وهي تؤدي مهـمتها في الحياة زوجة وأماً تربيةً وحناناً، أما إذا خلعت عفتها، ونزعت سـترتها، وكشفت جسدها العاري للعيـون النهمة والعقـول المخدرة، يفقـد جمال المرأة حقـيقته، ويخـبو نوره،

(١) الفن الإسلامي، ص ٢٨٤ـ٢٨٥.

(٢) نفسه/ ٢٨٥.

وتبهت حيويته ويفسد بين الجراثيم التي تمزقه»[1]. وإذا كانت بعض مدارس الغرب ترى جسد المرأة هو ينبوع الجمال، وتقيم له أصنافاً مزخرفة فاتنة، فإن ذلك عزوف عن الجمال الحق، جمال المرأة الطاهرة النقية التقية المحتشمة المحجبة العابدة الخاشعة، إن هذا التقويم الغربي يقوم على الشهوات التي تشكل أساس النظريات الجمالية في الفكر اليوناني[2]، أما نظرية الجمال الإسلامي فتقوم على مهمة وغاية: «لهذا الجمال مهمة ووظيفة، لم يخلقه الله عبثاً، إنه ينمي الإيمان في الإنسان، ويربطه بالكون ارتباط خشوع وإنابة إلى الله، وبذلك يؤدي الجمال في هذه الآيات البينات مهمة أخرى حين يعين الإنسان على أداء مهمته التي خلق لها: حق العبادة وأداء الأمانة واجب الاستخلاف ومضي العمارة في الأرض، يصبح الجمال قوة في حياة الإنسان، ويصبح رضاً وأمناً، ويصبح متعة حلال وسعادة، ويأخذ الإنسان من هذا الجمال كل قدر وُسْعِه وطاقتِه، وقدر حاجته ومسؤوليته»[3].

وهنا بتحديد طبيعة الوظيفة والمهمة التي ينهض بها الجمال وهي مهمة يمليها التصور الإسلامي، ويحدد معالمها النص القرآني والسنة المطهرة كمرجعية أساسية لإدراك الجمال، يتحدد كذلك الفرق الجوهري بين الجمال الإسلامي والجمال في المنظور الغربي حين نجد تلك التفرقة بين الجمال والمنفعة، أو بين الجمال والغاية والخلق، كما هو الحال عند الفيلسوف الفرنسي ديدرو، والألماني كانت[4]، ذلك لأن وظيفة الفن الأولى إن كانت حتى في نظر المسلمين هي

(١) الفن الإسلامي، ص ٢٧٨.

(٢) نفسه/ ٢٨٦.

(٣) نفسه/ ٢٧٧.

(٤) نفسه/ ٢٧٦.

إثارة الانفعالات الوجدانية وإشاعـة اللذة بهذه الإثارة، وتغذية الخيال بالصور، فإن لهذه الطريقة فضلها ولا شك في أداء الدعوة لكل عقيدة[١].

سمو الفن الإسلامي مرتبط بسمو فهم الجمال ومقاصده:

حينما يذهب محمـد قطب إلى أن الفن الإسلامي المنبثق من تصور الإسلام الواسع والشـامل للكون والحيـاة والإنسان «أجـمل تصويراً للحـياة من سـائر الفنون»[٢] فهل ثمـة من مسوِّغ أو برهان يعتـمده أم أنه يجازف بالقول مـجرد مجازفة؟

ذلك الحكم كـان نابعـاً في الحقـيـقة مـن الفروق التي رآها بـين مخـتلف التصورات التي تنبثق عنها مفهوم الجماليين للجمال، فعند محمد قطب: يكون من أصلح المقاييس في هذا التـقويم، أن نعرف المساحة التي يشـغلها الكون في نفسه، أو المساحة التي تطلع نفسه عليها من كيان الكون، فعلى قدر اتساع هذه المساحة أو ضيقها يكون اتساع أفقه الفني أو ضيقه وتكون عظمة فنه أو ضآلته، وذلك مع الوفاء بشروط الأداء الفني بطبيعة الحال[٣].

فللجمال إذاً شـروط ينبغي أن تتوفر في كل فن، عند كل أمـة، فهي عمل مشترك بين أصناف الفنون الجمـيلة عند الأمم، ولكن هناك ما يميز فن حضارة، عن فنون غيرها من الحضارات، حين يصهر تلك الشروط المشتركة ليخرجها في صورة متميزة وذلك هو العقيـدة أو التصور. فالفنان أو البشر الذي يطلع حسه على الكون المادي وحده أو الروحي وحـده، أصغر مـساحة في التـقويم الفني والإنساني من الفنان الذي يستطيع حسه أن يتـفتح لهذا الكيان وذاك، ويستطيع

(١) سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن ص٧.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص١٢٤.

(٣) نفسه/ ١٦.

أن يدرك ما بين الروح والمادة من ترابط وامـتزاج. والفنان الذي يرى من الكون المادي مشاهده الحيـة وحدها أو الجامدة وحدها أصغر مسـاحة في التقويم الفني الإنساني من الفـنان الذي يرى ذلك الكون المادي في مجـاليه... ويكون هذا الأخير أكبـر مساحة في التقويم الفـني والإنساني لو استطاع في الوقت ذاته أن يدرك «الروح» السارية في هـذا الكون كله، فذلك عند محـمد قطب مقـياس صادق، نقيس به الفن والفنان معـاً، على شرط الوفاء بشروط الأداء الفني في كل حال[1].

فالفن الإسـلامي إذاً أجمل تصـويراً من غيره؛ لأنه ببـساطة شـديدة أكمل لانبثاقه من «التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان وهو أشمل تصور عرفته البشرية حتى اليوم»[2] من جهة، ولأنه «هو الفن الذي يهيئ اللقاء الكامل بين «الجمال» و«الحق» مـن جهة ثانية، فالجـمال حقيـقة في هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال»[3].

نعم، للجمـال سمات هي الدقة والتناسق والتـوازن والترابط وخفـة الحركة والنظام والانسجـام، وهي سمات مشـتركة في الأشياء الجـميلة[4]، ولكنها لا تؤدي إلى الجمـال الكامل ما لم يصـنعها تصـور شامل يربط بينهـا، ويبث في ثناياها الانسجام والتـآلف والتناسق ويبرئ ساحتهـا من العناصر التي تحدث في صورتها الكلية نشازاً يفسد جمالهـا، فحب الإنسان للوجه الجميل وانجذابه إليه أمر مشروع لكن ما يلاحظه محـمد قطب هو أن «هذه الإباحة ـ وميدانها واسع

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ١٧ـ١٨.

(٢) نفسه/ ١٨.

(٣) نفسه/ ٦.

(٤) نفسه/ ١٢٤ـ١٣٠.

ما عدا الفاحشة ـ لا تنسي الإســلام سمات الجمال في ذلك الناموس، التناسق يقتضي تنسيق الأهداف الإنسانية ونواحي النشاط»[1].

الجمال الإسلامي أسمى، لأنه يراعي ـ إلى جانب شــمولية التصور التنسيق الذي تتحكم فيه بصورة أساسيــة العقيدةُ ـ الصَّلاَحَ، فكل فن يؤدي بالأمة إلى هلاك، فهــو جمال باطل، لأن سنن التاريخ أثبـتت أن كل أمة أطلقت لنفســها شهــوة عشق الجمــال الجسدي والجــمال الجنسي، كانت لهــا نتيجــة واحدة في النهاية، تحطمت وغلب عليها غيرهــا من الأمم القوية المتماسكة، التي لم تفسد بعد، كذلك فـعلت اليونان وروما القديمتان، كـذا العالم الإسلامي حين طغت عليه الشــهوات كمــا في الأندلس، كذلك فعلت فـرنسا في العصــر الحديث، وكذلك تصنع بقية الدول الغربية التي تبدو اليوم قوية متماسكة وهي منحلة من الداخل ينخرها السوس[2].

فالجمال مــن المنظور الإسلامي كما يراه قطب، يسمو كلمــا حقق الصلاح، وعمل على تقديم العــون للحضارة، وهذه النظرة هي عينهــا التي رأينا من قبل مالك بن نبي ينتــهي إليها في معــادلته: «الجمال + الأخــلاق = الحضارة»[3]، تلك المعادلة التي تعيِّن اتجاه الحضارة وفق العلاقة الترابطية بين الجمال والصلاح أو الجمال والأخلاق.

أما أن يُسقط الإنسان من حسابه وهو يصنع الجمال أو يدركه أو يُقَومه البعد الأخــلاقي، فإنه في هذه الحــال سيكــون أقرب إلى الحــيوان منه إلى الإنســان «فالطلاقــة من الضرورة من جانب آخر، تقــتضي أن يكون الإحساس بــالجمال

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ١٤١.

(٢) نفسه/ ١٣٨-١٣٩.

(٣) انظر البحث في هذا الفصل نفسه: قضية: الجمال والبعد الحضاري.

الجسدي والجمال الجنسي على طريقة الإنسان لا على طريقة الحيوان الخاضع لنزوة الضرورة، لا يملك التصرف فيها ولا يملك الاختيار»[1].

على أنه إذا كان المفكران محمد قطب ومالك بن نبي يتفقان في أن قيمة الجمال مرتبطة بالأخلاق والصلاح، فإنهما يختلفان اختلافاً جذرياً فيما إذا كان الجمال ضرورة أو مجرد شيء كمالي، ففي الوقت الذي رأينا مالك بن نبي يعد الحضارة نتيجة طبيعية لمعادلة طرفاها هما الجمال والأخلاق، وأن الاستغناء عن أحدهما يربك المشروع الحضاري، «لأن المبدأ الأخلاقي يقرر الاتجاه العام للمجتمع بتحديد الدوافع والغايات، والذوق الجمالي هو الذي يصوغ صورته»[2]، نرى محمد قطب يقرر بوضوح أن «أول ما يلفت الحس في الجمال كما أسلفنا أنه «نظام» ولكنه ليس ضرورة، ولهذا النظام ـ كما يبدو في صفحة الكون ـ مظاهر متعددة منها الدقة والتناسق، والتوازن والترابط وخفة الحركة»[3]، وبهذا يكون قد عَدَّ الجمال كمالياً[4] في حين عده ابن نبي ضرورياً.

ويبدو لي أن محمد قطب مغالٍ في انتقاص قيمة الجمال في الحياة، صحيح أن القدماء حينما صنفوا مقاصد الشريعة، جعلوا التحسينات في المرتبة الثالثة، ولكن هل يعني ذلك أنها ليست ضرورية؟

أعتقد أن كونها من المقاصد في هذه الشريعة كاف لأن نعيرها الاهتمام لنجعلها كما جعلها مالك بن نبي طرفاً أساساً في بناء الحضارة. يقول صالح أحمد الشامي: «إننا ما نكاد نقف على أمر أو توجيه إلا وللجمال فيه نصيب،

(١) منهج الفن الإسلامي ص١٣٩.
(٢) مالك بن نبي: تأملات ص١٤٦.
(٣) منهج الفن الإسلامي ص١٢٨.
(٤) نفسه/ ١٢٦.

قد ندرك ذلك مـباشـرة، وقد يحـتاج إدراك ذلك في بعض الأحـيان أن نرجع الأمر إلى أصوله وكـلياته، حيث يتبين لنا خط سـير الجمال فيـه. ويظهر هذا جلياً في أوامر القـرآن المتكررة التي تحض على إحسان العمل وإحـسان القول، كما تحث على العمل الصالح، وما الإحسان والصلاح إلا بعض رعية الجمال، وكذلك نجد الخـط نفسه في السنة، ونسوق بعض الأمـثلة على ذلك: جاء في الحـديث قوله ﷺ: «إن الله يحب إذا عـمل أحـدكم عمـلاً أن يتقنه» وإتقـان العمل هو الوصول به إلى أحسن حال ممكنة، وعندها يتحقق الجمال فيه»[١].

ويؤكد الفكرة نفسها سيد قطب بما لا يدع مجالاً للشك، فيقول: «إن عنصر الجمال يبـدو مقصوداً قصـداً في تصميم هذا الكون وتنسيقـه، ومن كمال هذا الجمال أن وظائف الأشـياء تؤدى عن طريق جمالها، هذه الألوان العجـيبة في الأزهار تجذب النحل والفـراش مع الرائحة الخاصة التي تفوح، ووظـيفة النحل والفراش بالقـياس إلى الزهرة هي القـيام بنقل اللقـاح، لتنشأ الثـمار، وهكذا تؤدي الزهرة وظيفتها عن طريق جمالها، والجمال في الجنس هو الوسيلة لجذب الجنس الآخر إليه، لأداء الوظيـفة التي يقوم بها الجنسـان، وهكذا تتم الوظيفة عن طريق الجمال، الجمال عنصر مقصود قصداً في تصميم هذا الكون وتنسيقه ومن ثم هذه اللفتات في كتاب الله المنزل إلى الجمال في كتاب الله المعروض»[٢].

الجمال في المفهوم الإسلامي مقصود قصـداً لأنه بهذه السمة «القصد» يبتعد عن العبثية من حياة الإنسان المسلم، فـالقصد يعني الإيجابية والعطاء والخير في كل ما يتجه الإنسان إليه. إنه تحـديد لمسار الشيء، ووضعه على قاعدة انطلاق في سبيل الخير، وقضية سلامة القصد، هي التي تحدد خيرية العمل، وذلك هو

(١) التربية الجمالية في الإسلام، ص٢٨ـ٢٩.

(٢) في ظلال القرآن ٥/ ٢٩٤٣.

طريق الجمال، إن سمة القصد تعني:

- البعد عن العبث أولاً.

- ثم هي تأكيد نبل الغاية وشرف الدافع.

- ثم هي تحرير لذاتية الإنسان من عيوب الباطن التي منها الرياء والنفاق[1].

الجمال في المفهوم الإسلامي - بسبب ارتكازه على المقصدية - كان بالضرورة متجهاً نحو تحقيق الخير والكمال، وليس ذلك بالنسبة للرؤية الجمالية التي تربط جمال الظاهر بالباطن وحسب، ولكن بالنسبة للرؤية الإسلامية للجمال أينما كان وكيفما كان، ولعل مالك بن نبي حينما تأمل تاريخ الفكر الجمالي في الثقافة الإسلامية وخلص إلى القول: إنه «يمكن أن نلخص أفكارهم في هذا الصدد في أنه لا يمكن تصور الخير منفصلاً عن الجمال»[2] كان على حق لا سيما حين ندرك معه «أن الجمال هو الإطار الذي تتكون فيه أية حضارة»[3]، وأن الأشياء والكلمات والأعمال مهما يكن زهد الناس فيها، تعد في نظر مالك بن نبي - ومن ثم في نظر التصور الإسلامي - ذات صلة كبرى بالجمال؛ فالشيء الواحد قد يختلف تأثيره في المجتمع باختلاف صورته، التي تنطق بالجمال أو تنضح بالقبح[4]، وذلك لأن الصور إذ توحي للإنسان بالأفكار والخيالات وتربي ذوقه لا توحي بطبيعة الحال إلا بما تحتويه من إحساس وشعور وأفكار «فلا يمكن - على حد تعبير ابن نبي - لصورة قبيحة أن توحي بالخيال الجميل أو بالأفكار الكبيرة فإن لمنظرها القبيح في النفس خيالاً أقبح.. ولقد

(١) التربية الجمالية في الإسلام، ص١٦٣-١٦٤.

(٢) مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، ص١١٥

(٣) نفسه/ ١٢٠.

(٤) نفسه/ ١١٦.

بعثت هذه الملاحظة كل من عنوا بالنفس الاجتماعـية من علماء الأخلاق أمثال الغزالي إلى دراسـة الجمال وتأثيـره في الروح الاجتماعـية»[1] حتى وجدناهم يقولون «الجمال الباطن يزين الصورة الظاهرة وإن لم تك ذات جمال»[2].

الجمال والمثل العليا:

أساس الإدراك الجمال والوعي بحقيقته عند الفلاسفة الغربيين هو العقل من جهة، والحـدس من جهة أخـرى، والموروث اليوناني من جهة ثالثـة، ويتجلى ذلك من نظريات كبار علماء الجمال مثل: ديكارت وبرجسون وشوبنهاور[3].

أما أساس الوعي الجمالي عند المسلمين، فـيرتكز ـ كما سبق أن ذكرنا ـ إلى الكتاب المنيـر، والعقل والفطرة. وهذا الاختلاف في الأسس يؤدي حـتماً إلى اختلاف كبير في فـهم الجمال بصفة عامة، وعلاقته بالمثل العـليا بصفة خاصة، وذلك باختصار شديد؛ لأن التصورين مختلفان، ولأن القيم تبعاً لذلك ستكون أكثر اختلافاً، ولأن الأحكام الجمالية متفاوتة حتماً.

فـإذا وجدنا الفـواصل بين الحق والبـاطل تَمحي أمـام بصـر الفنان في نظر أفلاطون، ومن ثم لا منـاص من طرده من حظيرة المجتـمع إذا أريد للمجـتمع بقاء سليم[4]، فإن الفنان في نظر الإسلام ليس كذلك مطلقاً؛ فهو إنسان كسائر الناس ينطبق عليه ما ينطبق عليهم، قد يحب قـيم الحق والخير والجمال ويدعو إليها، وقد يكره تلكم القـيم فيعمل على التنفير منهـا لضدها من الشر والباطل

(١) مشكلة الثقافة، ص ١١٥، انظر مقدمة هذا الفصل: رأي الغزالي في الجمال وما يحققه من لذة.

(٢) ابن قيم الجوزية: روضة المحبين، ص٢٣١.

(٣) انظر: زكرياء إبراهيم: مشكلة الفن، ولا سيما الفـقرات: ٣٥ـ٣٨ وتليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص٧ـ٢٤، أ. نوكس: النظريات الجمالية، ص٣٧ وما بعدها.

(٤) زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، ص٤٣.

والقبح. يقول الفارابي: «الأشعار كلها إنما استخرجت ليجود بها تخييل الشيء، وهي ستة أصناف؛ ثلاثة منها محمودة، وثلاثة منها مذمومة؛ فالثلاثة المحمودة أحدها الذي يقصد به صلاح القوة الناطقة، وأن تسدد أفعالها وفكرها نحو السعادة، وتخييل الأمور الإلهية والخيرات، وجودة تخييل الفضائل وتحسينها، وتقبيح الشرور والنقائص وتحسينها، والثاني منها إلى أن تصير إلى الاعتدال وتنحط عن الإفراط، وهذه العوارض هي مثل الغضب وعزة النفس، والقسوة، والقوة، ومحبة الكرامة، والغلبة، والشره، وأشباه ذلك، ويسدد أصحابها نحو استعمالها في الخيرات دون الشرور، والثالث الذي يقصد به إلى أن تصلح وتعتدل العوارض المنسوبة إلى الضعف واللين من عوارض النفس، وهو الشهوات واللذات الخسيسة، وزور النفس ورخاوتها، والرحمة والخوف والجزع والحياء والترفه واللين، وأشباه ذلك، لتكسر وتنحط من إفراطها إلى أن تصير إلى الاعتدال، ويسدد نحو استعمالها في الخيرات دون الشرور، والثلاثة المذمومة هي المضادة للثلاثة المحمودة، فإن هذه تفسد كل ما تصلحه تلك وتخرجه عن الاعتدال إلى الإفراط»[1].

فالفنان في نظر النقد الإسلامي إنسان قد يكون أخلاقياً وقد يكون لا أخلاقياً، وعلى هذه الطبيعة، يتوقف موقفه من المثل الأعلى الجمال الباطني والظاهري، ولعله لذلك علق الدكتور جابر عصفور على الناقد الإسلامي القدير حازم القرطاجني بقوله: «ولست في حاجة إلى أن ألفت الانتباه إلى تجاوب الحكمة والشريعة في معطيات هذه النظم بشكل يكيف بين «سنن السنة» ومفهوم النفس التي هبطت عند ابن سينا من المحل الأرفع، وتجاوب هذه المعطيات مع

(١) الفارابي: فصول المدني، ص١٣٥ـ١٣٦، عن ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة، ص ١٣٨، ١٣٩.

الأساس النقـدي الذي تتحـدد على أساس منه المهـمة الأخلاقـية للشـعر عند حازم»[1].

لقد تحدث زكريا إبراهيم في مشكلة الفن عن «الوظيفة المثالية أو الأفلاطونية» قائلاً: «وهنا تـكون مهمـة الفن هي العمل على تجـميل الواقع أو تجـسيم المثل الأعلى، فيحاول الفنان، أن يضفي على الواقع لباساً جميلاً يستمده من خيالـه الخصـب ونوازعـه السامـيـة. وهذا ما عبرت عنه شتى النزعـات المثالية في كل زمان ومكان، ومن عهد أفـلاطون حتى يومنا هذا، وهو عكس ما تذهب إليـه (الوجوديـة) المعـاصـرة، مثلاً حين تحـاول أن تلزم نفسهـا بالاندماج في الواقع والارتباط بالحقيقة»[2] وقد جعل ـ كمـا ترى ـ مصدر المثل الأعلى لدى الفنان هو خياله الخصب ونوازعـه السامية، وهذا يعني شيئاً أسـاسياً به نفرق بين المثل الأعلى في مـفـهوم الـغرب ومن اقـتـفى أثرهم، والمثل الأعلى في الـتصـور الإسـلامي للجـمـال، ويكمن جـوهر الـفرق فـي أن المثل الأعلى الإسـلامي مرجعيته «النص»، أما المثل الأعلى الغربي فمرجعيته «الخيال» و«النوازع».

فلو أخذنا مـثلاً الآية: ﴿وَلِلَّهِ الْمَثَلُ الأَعْلَىٰ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾ [النحل: ٦٠] والآية: ﴿لِلَّذِينَ لا يُؤْمِنُونَ بِالآخِرَةِ مَثَلُ السَّوْءِ﴾ [النحل: ٦٠]، وتأملناهما، لتبين لنا «طرفا المثل»؛ الطرف الأعلى والطرف السوء، فـأما المثل الأعلى فلله وحده «ولله المثـل الأعلى الذي لا يقـارن ولا يـوازن بينه وبين أحـد، بـله الذين لا يؤمنون بالآخرة» أما المثل السوء الذي يمثله الكفار الذين لا يؤمنون بالآخرة فهو «مثل السوء المطلـق في كل شيء؛ في الشعور والسلوك، في الاعتـقاد والعمل

(١) جابر عصفور: مفهوم الشعر: دراسة في التراث: ص١٦٨.

(٢) مشكلة الفن ص١٧٧.

في التصور والتعامل»[١].

ومن هنا نستنبط المعيار الإسلامي للمثل وهو «العقيدة»، إذ كلما اقترب الإنسان من الجلال والجمال الأفضل والأكمل ـ وهو صفة الحق تعالى ـ كان ذلك هو الغاية، فالله هو الجلال كله وهو الجمال كله، ومن ثم فهو المثل الأعلى، أما الكافر، فهو القبح كله ظاهراً وباطناً فكان هو «مثل السوء».

وليس من شك أن تحديد «طرفي المثل» يجعل الحكم النقدي على الجمال الظاهر والباطن أمراً ممكناً كما ييسر عملية الإدراك الجمالي التي عجزت الفلسفة المثالية ـ عند كانط مثلاً ـ عن بيان قيمتها، فذهبت إلى القول: إنه «ليس للمثل الأعلى وجود أنطولوجي مستقل، ولا كيان مفارق قائم برأسه، بل هو مبدأ منظم ضروري كلي، يكمل التجربة ويضفي عليها وحدتها النسقية»[٢].

وتحديد طرفي المثل بهذا الشكل يجعله واقعياً، وبذلك يكون أمراً ممكن الوقوع، خلافاً للمثل الأعلى الذي كثيراً ما يطرح بطريقة غير واقعية تَرْفَعُ الإنسان حيناً إلى مستوى الملائكة وتنزل به أخرى ولو كان نبياً إلى مستوى غير منطقي تماماً، كما يفعل بنو إسرائيل في وصفهم الأنبياء، أو ما تعيشه أساليب التفكير الغربي من تناقض في فهم شخصية سيدنا عيسى عليه السلام؛ إذ يرفعه النصارى إلى مستوى الإله، وهو الذي كان مع أمه «يأكلان الطعام»، وينزل به بنو إسرائيل إلى ما لا يذكر.

فالمثالية بهذا التحديد السابق الذي يقضي ـ نصاً ـ بأن «المثل الأعلى» لله وحده وأن «مثل السوء» للكافرين، تصبح واقعية؛ وإلى هذا يشير محمد حسين

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن، ٤/٢١٧٩.

(٢) صلاح قنصوة: نظرية القيمة في الفكر المعاصر، ص١١٠.

فضل الله بقـوله: «إن التشريعـات الإسلامية لا تتـحرك من قاعـدة القيم التي تعيش في السمـاء بعيداً عن الأرض كما يقولون، لأن الإسلام ليـس ديناً مثالياً يطرح القيم العليا والأهداف الكبيرة التي يطلع إليـها الناس وهم مسحورون بها من دون أن يستطيعوا الاقتراب منها، فضلاً عن الوصول إليها، تماماً كأية لوحة فنية لا يمل الإنسان من التطلع إليـها والتحديق بها في وقفة جـمالية رائعة، بل هو دين يتـحرك من قـاعدة القـيم، التي تعـيش في الأرض في ساحـة الواقع الإنسـاني الذي يتعـامل مع الإنسان بوصـفه بشـراً يملك في داخله الكثيـر من الغـرائز والشهـوات والعناصـر المتضـادة، لا كـملاك يحلق في أجـواء الروح المتحركة في نطاق التجريد والمجردات، وإنه يتعامل معه كبشر ليقربه من أجواء الملاك دون أن يفقده خصائص بشريته ليبقى يعيش مع الأرض حتى وهو يتطلع إلى السمـاء. وإذا كانت الأرض ليـست سمـاء، وإذا كان الإنسان يـعيش في الأرض، فلا بد للـتشريع من أن يكون لـلأرض لا للسماء، وبذلـك فلا بد له من أن يتأثر بطـبيعـة تكوينه من مراعاة النوازع الأرضـية في طبـيعتـها المادية، وملاحظة الأساليب الواقعية في الوصول بالإنسان إلى القيم الروحية»[1].

وإذا تبين لنا مفهوم «المثل» في الإسلام، فلنا أن نتـساءل الآن: كيف يتحقق في مجـال الفن والجمال؟ وبمعنى آخر: مـا هي مهمة الفنون الجـميلة إزاء المثل العليا، ومنهـا الأدب؟ لا سيما ونحن نعلم أن المثل الأعلى للجـمال هو خلق الله؛ فالرسام الذي يرسم شجرة إنما يضع نصب عينيه المثل الأعلى، وهو تلك الشـجرة الحـيـة التي صنعـها بديع السـمـاوات والأرض، وكذا راسم صـورة الإنسان، فالفنان يحاول دائماً الاقتراب من المثل الأعلى الذي ـ كما قلنا ـ قمته

(١) محمـد حسين فضل الله: من وحي القرآن (من دروس التفسـير ـ الحلقة الثالثـة) دار الزهراء للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

الله جلالاً وجمالاً.

يقول سيد قطب مبيناً مهمة الفنون الجميلة: «وأكبر مهمة لهذه الفنون جميعاً أن تقوم واسطة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وأن تقربنا من المثل الأعلى الذي نرنو إليه، كلما عز علينا بلوغه في عالم الحقيقة، وهي في كل صورها نزاعة إلى الكمال المنشود، وإن اختلفت طرائقها في هذا النزوع فهي إذ تصور الشر خالصا، كذلك تدعو للاشمئزاز منه وهجرانه، وهي تجنح في بعض الأحيان إلى تصوير الخير والشر يتنازعان، ولكنها تشير إليك من طرف خفي أن تأخذ بناصر الخير ليفوز ويتغلب على منافسة الخبيث»[1].

بين المثل الأعلى ومثل السوء يعيش الإنسان «الواقعي»، يرنو إلى الفضيلة وإلى الخير والجمال والحق، فيترفع أبداً عن الرذيلة ويبقى مشدوداً إلى المثل الأعلى في القيم الكبرى الثلاث، التي هي قوام الحضارة كما قلنا آنفاً، ولكنه قد يسقط، وهذا واقعي أيضاً، فيصبو إلى الرذيلة ويأخذ في الابتعاد عن الفضيلة شيئاً فشيئاً حتى يصير مثل السوء، في بعده عن الحق والخير والجمال التي هي مظاهر ثلاثة للحقيقة في التصور الإسلامي، إذ ـ كما يرى نجيب الكيلاني ـ «كل ما لدينا من حركة فكرية يجب أن تقود إلى الحق، وكل ما بين أيدينا من عملية سلوك يجب أن يكون هدفها وغايتها الخير، كما أن كل ما يوجه أبصارنا وإحساساتنا وعواطفنا يجب أن يتوجه إلى جميل»[2] ومن هنا كان المثل الأعلى الذي يطلبه البطل في الأدب الإسلامي يختلف عن الذي يرنو إليه البطل في الآداب غير الإسلامية، وعليه فإن المنظِّرين للفن الإسلامي لن يجدوا صعوبة تذكر في وضع التصور الملائم لذلك، «فالبطل ـ إسلامياً ـ هو

(١) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، ص ١٣-١٤.

(٢) نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية، ص٤٨.

القدوة أو النمـوذج أو المثال الحي الذي تتجسـد فيه القيم الإسـلامية»[1]، وإنما كان كـذلك لأن البطل في الرواية ـ وإن كان يرنو إلى المثل ـ فإنه يبـقى عنصراً في العمل الفني، والفن الصـحيح: «هو الذي يهيِّئ اللقاء الكـامل بين الجمال والحق، فالجمال حقيقة في هذا الكون والحق هو ذروة الجمال؛ ومن هنا يلتقيان في القمـة التي تلتقي عندها كل حقـائق الوجود»[2] بل إن النقد الإسـلامي ما فتىء يؤكـد أن «الجمال سبب من أسـباب الإيمان وعنصر من عناصـره، والقيم الجمالية الفنية تحمل على جناحيـها ما يعمق هذا الإيمان ويقويه، ويجعله وسيلة للسعادة والخير في هذه الحياة»[3].

وإذا كان مفترضاً في الفنان ـ قبل غـيره ـ أن ينشد المثال ويحاول أبداً في ما ينجـزه من فنون أن يقتـرب من مثله الأعلى فـي الحق والخيـر والجمـال، فإن «الأديب المسلم الحق يعيش دراما من نوع فريد قد تبدو غريبة لأول وهلة، فهو أولاً مؤمن، والإيمان يعني السـعادة والاستقرار والخطوات الواثقـة الثابتة، وهو ثانياً قلق لحـرصه على بلوغ «المثـال» ودفع الناس إلى مصـارعة الشر وتثـبيت دعائم الخير وتحقيق النصر في تلك المعـركة الأزلية، ولديه إحساس عميق بآلام المظلومين والمقهورين، وانحراف الجانحين وأسـرى الشهوات والمطامع، وضحايا الحروب والاستغلال، وحـقوق المحرومين من أيِّ لون، هو إذاً متوتر ورافض، لكن توتره محكوم بالرغبة في الوصـول إلى الهدف، أو المثل الأعلى، ورفضه مرتبط بالمقاييس الإلهية، التي تحكم حركة الحياة والمجتمع»[4].

إن من الطبيعي أن يكون المثل الأعلى للأديب المسلم بعدِّه مؤمناً مستمداً من

---

(١) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص٥٥.

(٢) محمد قطب: منهج الأدب الإسلامي، ص ٦ـ٧.

(٣) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص٤١.

(٤) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص٢١ـ٢٢.

«النص» أو من النماذج الإنسانية التي صنعها النص، مثل حمزة، وأبي بكر الصديق، وعمر بن الخطاب، وخالد بن الوليد، والخنساء أم الشهداء، وآل ياسر، ومريم العذراء، وسيدنا يوسف عليه السلام، وجمال الجنة وطيبة الملائكة، وجمال الله وجلاله.

فإذا وجدنا الشاعر الأندلسي ابن خفاجة ينشد:

يا أهل أندلس لله دركم ... ماء وظل وأنهار وأشجار

ما جنة الخلد إلا في دياركم ... ولو تخيرت هذا كنتُ أختار[1]

فإن مَثَلَه الأعلى في جمال الطبيعة ـ كما ترى ـ هو «جنة الخلد»، وإذا وجدنا الناقد العبقري عبد القاهر الجرجاني يقول: «إن التحدي كان إلى أن يجيؤوا في أي معنى شاء من المعاني بنظم يبلغ نظم القرآن في الشرف أو يقرب منه»[2]، فإن مثله الجمالي في العبارة هو القرآن الكريم، وأن القصد بالتحدي هو جمال الشكل أو النظم لا المحتوى.

وإذا ألفينا محمود البستاني يذكر أن: «للقصة القرآنية عمارة خاصة تتواصل جزئياتها بنحو من التلاحم الحي من مقدمتها ووسطها ونهايتها بحيث تصبح كل جزئية إنماء لسابقتها أو مفصِّلة لها أو مسبَّبَة عنها أو مجانسة لها في خضوعها للخيط الفكري الذي تستهدفه القصة بغض النظر عن هيكلها المنتسب إلى شكل موروث أو معاصر»[3] فإن مثله الجمالي للفن القصصي هو القصة القرآنية وهكذا. . . .

(١) ابن حزم الأندلسي: **طوق الحمامة في الألفة والألاف**، ص١٤، تحقيق فاروق سعد، منشورات دار الحياة، بيروت، ١٩٨٠.

(٢) الجرجاني ـ عبد القاهر: الرسالة الضافية، ص١٤١، ضمن كتاب **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**.

(٣) محمود البستاني: **الإسلام والفن**، ص١٠٢.

لذا قيل: إن المثل الأعلى في الفنون الإسلاميــة مرتبط بالمقاييس الإلهية التي تحكم حركة الحياة والمجتمع.

ومن أجل هذا كان سـيد قطب يتوقف طويلاً عند الآيات التي تتـحدث عن جمال الطبـيعة، فتـراه مثلاً يقول: «والجـمال في تصميم هذا الكون مـقصود كالكمال، بل إنهما اعتباران لحقـيقة واحدة، فالكمال يبلغ درجة الجمال، ومن ثم يوجه القرآن النظر إلـى جمال السماوات، بعـد أن وجه النظر إلى الكمال: ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ﴾ [الملك: ٥].

. . . والقرآن يوجه النـفس إلى جمال السماء وإلى جـمال الكون كله؛ لأن إدراك جمـال الوجود هو أقرب وأصدق وسـيلة لإدراك جمال خـالق الوجود. وهذا الإدراك هو الذي يرفع الإنسان إلى أعلى أفق يمكن أن يبلغـه؛ لأنه حينئذ يصل إلى النقطة التي يتهيأ فيها للحياة الخالدة في عالم طليق جميل، بريءٍ من شوائب العالم الأرضي والحياة الأرضية، وإن أسعد لحظات القلب البشري لهي اللحظات التي يتـقبل فـيهـا جـمال الإبداع الإلهي في الكون، ذلك أنهـا هي اللحظات التي تهيئه وتمهد له ليتصل بالجمال الإلهي ذاته ويتملاه»[1].

فهذا الناقد ـ كما ترى ـ ينطلق من النص القرآني ليثبت شيئين:

أـ القرآن الكريم يدعو النفس إلى تأمل جمال الكون كوسيلة لإدراك جمال الله.

ب ـ تأمل جـمـال الوجـود هو الذي يرفـع من ذوق الإنسـان نحـو «المثل الأعلى» أي «أعلى الأفق» الذي يجد صورته الكاملة في الحياة الخالدة.

والأمر لا يكاد يختـلف بالنسبة للـناقد عماد الـدين خليل، الذي نجده حين تساءل: «لماذا أكد القـرآن الكريم على الرؤية الجمالية للكون والعالم والطبـيعة؟

---

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن ٦/ ٢٦٣٤.

لماذا تردد نداء التوجه إلى الخلق المعجز في جَنَبَات كتاب الله وسنة رسوله عليه السلام؟ ولماذا تجاوبت أصداؤه عبر السور والمقاطع والآيات والأحاديث؟ ولماذا اتسع واتسع حتى أصبح تياراً هادراً يكاد يجري على صفحات الكتاب الكريم من بدئها حتى المنتهى؟» إنما يورد هذه الأسئلة ليبين «أن الخلق الجمالي في الكون والعالم والطبيعة ليس هدفاً بحد ذاته، وإنما هو وسيلة أريد بها تمكين الإنسان في التحقق أكثر بعلاقة أكثر حيوية وتدفقاً وصميمية بالكون. الأمر الذي يقوده إلى خالق الكون من خلال أشد نقاط الارتكاز في شخصيته قدرة على التواصل والفاعلية»[1]. أقول: يورد تلك الأسئلة ليبين أن الجمال وسيلة من جهة، وهذا ـ بطبيعة الحال ـ لا يعني أنها ليست مقصودة، أو أن هذه الوسيلة تأتي عرضاً، لأنه يقول: «إن القرآن الكريم نفسه يعتمد الجمالية في الأداء لكي يؤدي وظيفته في الحدود القصوى، التي أرادها الله سبحانه. والقرآن الكريم هو كتاب الله المنزل، والمدرسة التي يتوجب أن يتعلم منها المؤمنون في كل صغيرة وكبيرة»[2] ، وبذلك يبين أن المثل الأعلى في الإدراك الجمالي الإسلامي إنما مرده إلى النص.

ومن جهة ثانية ليبين أن المثل الأعلى الذي نأخذه من القرآن يأخذ اتجاهين:

فأما أولهما، فيقوم على المضامين الجمالية التي يطرحها كتاب الله.

وأما ثانيهما فيقوم على الأسلوب، وقد قيل في معجزة القرآن الأسلوبية الكثير[3].

ونستطيع بعد ذلك أن نستنتج أن للمثل الأعلى الجمالي في التصور الإسلامي مظهرين: مظهر المثل الأعلى الجمالي الباطن، الذي قمته جمال الله

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٠.

(٢) نفسه/ ٢٨.

(٣) نفسه/ ٢٨.

وجلاله، ومظهر الجمال الباطن، الذي قـمته صنع الله الذي منه جمال الإنسان وعلى حد تعبير عماد الدين خليل: «إن الكون صدر عن الله سبحانه، ومن ثم فهو في تكوينه وأبعاده ونواميسه وأشكاله يتضمن قيماً جمالية بدءًا بجوانبه التي لا تراها العيون وانتهاء بالعالم والطبيعة»[1].

وإن المثل الأعلى الجمالي في هذا التصور يستمـد مقياسه ومعياره من النص القرآني الذي يعـد هو نفسه المثل الأعلى الحي لجمـال صيغة مـعجزة منذ آلاف السنين، وإن أهمية هذه المرجعية، أو المعيـارية تكمن في صيانة المفهوم الجمالي من السـقوط، الـذي أدى إليه انعـدام هذا الضـابط في عـالم الفن عند بعض الغربيين مثل بودلير والدادية[2].

مجمل القول في هذا الفصل:

إن الفهم الجمالي في نظر الإسلاميين ـ منذ القديم إلى يومنا هذا يرتكز على جمـال الظاهر وجمال الـباطن، ولم يُهملوه منذ أبي حـامد الغـزالي وابن قيم الجوزية اللذين رأيا الجمال في وصف الله سبحانه وتعالى، كما رأياه في عبادته بالجمـال الذي هو شرعه ودينه، إلى مـالك بن نبي الذي انتهى إلى أن مـعادلة الحضـارة تقوم على الجـمع بين البعد الجـمالي والبـعد الأخلاقـي، إلى علماء الجمال والنقاد المعاصرين، أمثال صالح أحمد الشامي، ومحمد أحمد حمدون، ونجيب الكيلاني، وعـماد الدين خليل، ومحمد قطب، وسـيد قطب، وعدنان علي رضا النحوي، الذي عـرض لكل مجالات الجمال التي منهـا جمال الله، وجمـال الجنة، وجمال الكون، وجمـال الإنسان النفسي والصـوري والعملي، والجمال في العمل الفني.

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٩.

(٢) التربية الجمالية في الإسلام، ص٣٨.

هذا وقد عالجوا علاقة الجمال بالعقيدة، والجمال وما يحدثه من متعة ولذة، وأسباب سمو الفن الجمالي الإسلامي، التي من أهمها الربط بين جمال الباطن وجمال الظاهر من جهة وربطه بين الجمال والمقاصد من جهة أخرى، كما توقفوا طويلاً عند الجمال والمثل العليا ليبينوا أن المقياس الأساس لهذه المثل هو النص.

ولأمر ما، كان الباحث الجاد سمير الصائغ يقول بصدد حديثه عن الفن الإسلامي في كتابه القيم **الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية**: «نستطيع أن نصف الفن الإسلامي بأنه فن منهج أكثر منه فن أنواع وآثار وأعمال، وفن مبدأ أكثر منه فن أساليب وتقنيات، في الوقت نفسه نستطيع أن نصفه بأنه فن يشهد على الأفكار والمعتقدات الإسلامية الكبرى ويطبقها، دون أن يكون فناً مفسِّراً وشارحاً للدين. . . ، بل هو شكل طرفاً في معادلة الشكل والجوهر أو الغيب والوجود أو الظاهر والباطن. . . فالوجودُ خاضع وتابع ومتعلق ومحتاج إلى الغيب، وإذا كان لا بد من توحيد الوجود فلا بد من أن نتطلع إلى روحه لا إلى ظاهره»[١] وهذه الخاصية التي تميَّزَ بها دون غيره من الفنون هي التي جعلته في رأي سمير الصائغ ـ «فناً يجيء من المستقبل»[٢] وأن الفريد فيه هو تماسك رؤيته ووحدتها[٣]، فالفن الإسلامي ـ بصفة عامة ـ ظل واحداً من حيث الرؤية الجمالية والفلسفية، ومن حيث الغاية والوظيفة فيما هو يتوزع في تجلياته على المعدن أو الخزف أو الورق أو الحجر أو الطين، فلم تؤثر المادة في الجوهر الفني، والتآلف الذي تم هنا بين المادة

(١) سمير الصائغ: الفن الإسلامي: قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، ص٤١٢.

(٢) نفسه/ ٧.

(٣) نفسه/ ٣٥٩.

والجوهر، إنما هو تآلف يشهد على غنى الجوهر لا على غنى المادة، على عكس الكثير من الفنون الأخرى التي عرفتها الحضارات[1].

وأحسب أن لعلم الجمال في الثقافة الإســلامية مكانةً خاصة، قد لا يتبوَّؤها في الثقافات الأخــرى لسبب مهم، وهو اهتمام رجال علم العــقيدة به. ويكفي أن نقرأ لمحمد عبده في **رسالة التوحيد** قوله: «نجد في أنفسنا بالضرورة تمييزاً بين الجمــيل من الأشياء والقبــيح منها» وقوله: «وقــد يجمل القبيح بجــمال أثره، ويقبح الجميل بقبح ما يقترن به»[2]، لنعرف ذلك.

* * *

(١) الفن الإسلامي، ص ٣٩٧.

(٢) محمد عبده: رسالة التوحيد، ص٧٥-٧٨، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

الفصل الرابع
نظرية التصوير الفني

هل يكون التصوير هو المعادل الموضوعي للتصور؟

سيد قطب هو أبرز من عالج قضية التصوير حتى اقترنت باسمه وألفت في ذلك مؤلفات؛ مثل **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب** لصلاح عبدالفتاح الخالدي. ولكنه كذلك هو الذي عالج بشكل واضح مشكلة التصور الإسلامي وبيَّن خصائصه في كتابه **خصائص التصور الإسلامي ومقوماته**، فهل يمكن القول: إن التصوير هو المعادل الموضوعي للتصور؟

هذا الناقد يرى «أن الصور في القرآن ليست جزءاً منه يختلف عن سائره»[1] ومعناه أن التصوير متناسق مع التصور ومشاكل له، وهذا أمر يتضح أكثر حين نجده يذهب إلى أن «القصة» ـ مثلاً ـ خضعت في القرآن للغرض الديني، فترك هذا الخضوع آثاراً واضحة في طريقة عرضها، بل في مادتها[2]، ومن بين أوجه الخضوع الشكلي للمضمون «أن تعرض القصة بالقدر الذي يكفي لأداء هذا الغرض الديني»[3]، وعلى سبيل المثال لهذه المعادلة في أسلوب القرآن ـ وهو المثل الأعلى لجمال التعبير كما أسلفنا ـ يذكر سيد قطب قصة يوسف عليه السلام «فمنذ أن تبدأ قصة يوسف تسير مفصلة حتى تنتهي، فما يقع له مع

(١) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص٨.

(٢) نفسه/ ١٢٦.

(٣) نفسه/ ١٣٢.

إخوته وما يـحدث له في مصر بعد شـرائه وتربيته، ومراودة امـرأة العزيز له، وسجنه، وتعبيره رؤيتي خادمي الملك، ثم تعبيره رؤيا الملك وخروجه، وولايته على (خـزائن الأرض) وزارتي المالـية والتمـوين، ومـجيء إخوته ودعـوتهم، ومجيء أخيه، وعـودة إخوته لأبيهم بدونه، وكمال القصـة بقدوم أبيه وأهله، كلها تفصل تفصـيلاً دقيقاً، لأن التفصيل مقـصود أولاً لإثبات الوحي والرسالة كما أسلفنا، وثانياً: لأن لهـذه التفصيلات قيمتهـا الدينية في القصة»[1]، فهذه القـصة وغـيرها من الـقصص الموجـودة في القرآن كـلها «تدل على الغـرض الأساسي من سياق القصة، وهو الغرض الديني أولاً وقبل جميع الأغراض»[2] أي أن الشكل هو المعادل الفني للـتصور الإسلامي، ومن ثم وصل سـيد قطب إلى أنه كان من أثر هذا الخضوع بروز خصائص فنيـة بعينها تحسب في الرصيد الفني للقصـة في عالم الفنون الطليق، وتصدق مـا قلناه في أول هذا الفصل، من أن القرآن يجـعل الجمال الفني أداة مـقصودة للتأثـير الوجداني، فيـخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية[3].

فهناك ـ في عالم القصة القرآنية ـ إذاً وجدان ديني يبرز إلى الوجود بصورة هي «لغة الجمال النفسية»، وهذه اللغة الجمـالية لا تجيء كيفما اتفق وإنما تعرض بقدر وبنظام يعكس حاسة الوجـدان الدينية، ومن هنا كانت الخلاصة التي يسـوق فيها رأيه هذا هي: «أن التصـوير هو قاعدة التعبـير في هذا الكتاب الجمـيل، القاعدة الأساسية المتبعة في جميع الأغراض فيما عدا غرض التشريع بطبيعة الحال»[4].

(١) التصوير الفني في القرآن، ص١٣٤ـ١٣٥.

(٢) نفسه/ ١٣٨.

(٣) نفسه/ ١٣٩.

(٤) نفسه/ ٨.

التصوير هو قاعدة التعبير، هو المعادل الفني للتصور الإسلامي في الأغراض كلها، حتى تلك الأفكار الذهنية المجردة، والحالة النفسية والحوادث والمشاهد والنماذج الإنسانية، كل ذلك يخضع لهذه القاعدة العامة «فالقرآن كله حيثما تعرَّض لغرض من الأغراض التي ذكرناها، حيثما شاء أن يعبر عن معنى مجرد أو حالة نفسية أو صفة معنوية أو نموذج إنساني أو حادثة واقعة أو قصة ماضية، أو مشهد من مشاهد القيامة أو حالة من حالات النعيم والعذاب، أو حيثما أراد أن يضرب مثلاً في جدل أو محاجة، بل حيثما أراد هذا الجدل إطلاقاً، واعتمد فيه على الواقع المحسوس والمتخيل والمنظور، وهذا هو الذي عنيناه حينما قلنا: إن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن»[1]، «وهو القاعدة الأولى فيه للبيان، وهو الطريقة التي يتناول بها جميع الأغراض»[2].

ومثال ذلك: هذه الآيات التي تستعرض مناظر الطبيعة في شكل حسي تصويري، لتنتهي إلى الغاية، وهي التصور الذي تستهدفه كل الصور، ذلك هو قول الله تعالى: ﴿اللَّهُ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَيَبْسُطُهُ فِي السَّمَاءِ كَيْفَ يَشَاءُ وَيَجْعَلُهُ كِسَفًا فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ فَإِذَا أَصَابَ بِهِ مَن يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ إِذَا هُمْ يَسْتَبْشِرُونَ ﴿٤٨﴾ وَإِن كَانُوا مِن قَبْلِ أَن يُنَزَّلَ عَلَيْهِم مِّن قَبْلِهِ لَمُبْلِسِينَ ﴿٤٩﴾ فَانظُرْ إِلَىٰ آثَارِ رَحْمَتِ اللَّهِ كَيْفَ يُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا إِنَّ ذَٰلِكَ لَمُحْيِي الْمَوْتَىٰ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴿٥٠﴾﴾ [الروم: ٤٨ - ٥٠].

يعلق عليها قطب بقوله: «هكذا لوحة بعد لوحة: إرسال الرياح، إثارة السحاب، بسطه في السماء، جعله متراكماً، خروج المطر من خلاله، نزول المطر، استبشار من يصيبهم بعد أن كانوا يائسين، إحياء الأرض بعد موتها،

(١) التصوير الفني في القرآن، ص ٣٣.

(٢) نفسه/٥٩.

لينتقل من هذه المشاهد المتابعة بعد استعراضها للعين والخيال، وبعد تركها تؤثر في النفس على مهل إلى: ﴿إِنَّ ذَٰلِكَ لَمُحْيِي الْمَوْتَىٰ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ [الروم: ٥٠] فيجيء هذا في أنسب الأوقات للتقرير»[١]، فالتقرير الذي جاء في خاتمة الآيات بعد التصوير، يعبر عن التصور الذي كانت الصورة قبل ذلك تشكل معادله الموضوعي الفني.

ويسوق سيد قطب أمثلة كثيرة لبيان هذه القضية، أعني قوله: «التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن» ولكن نكتفي هنا بهذا المثال لوضوح ما ذهبنا إليه من أن التصوير هو المعادل الفني للتصور، فيه أكثر من غيره.

فالله سبحانه «يريد أن يبرز الحيرة التي تنتاب من يشرك بعد التوحيد، ومن يتوزع قلبه بين الإله الواحد والآلهة المتعددين، ويتفرق إحساسه بين الهدى والضلال، فيرسم هذه الصورة الحسنة المتخيلة: ﴿قُلْ أَنَدْعُو مِن دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَنفَعُنَا وَلَا يَضُرُّنَا وَنُرَدُّ عَلَىٰ أَعْقَابِنَا بَعْدَ إِذْ هَدَانَا اللَّهُ كَالَّذِي اسْتَهْوَتْهُ الشَّيَاطِينُ فِي الْأَرْضِ حَيْرَانَ لَهُ أَصْحَابٌ يَدْعُونَهُ إِلَى الْهُدَى ائْتِنَا﴾ [الأنعام: ٧١].

فتبرز صورة هذا المخلوق التعيس الذي استهوته الشياطين في الأرض، ولفظ الاستهواء لفظ مصور لمدلوله، ويا ليته يتبع هذا الاستهواء في اتجاهه، فتكون له راحة دون القصد الموحد، ولو كان في طريق الضلال، ولكن هناك من الجانب الآخر إخوان له يدعونه إلى الهدى وينادونه ﴿ائْتِنَا﴾ وهو بين هذا الاستهواء وهذا الدعاء «حيران» موزع القلب لا يدري أي الفريقين يجيب، ولا أي الطريقين يسلك، فهو قائم هناك شاخص متلفت!»[٢].

إن الموضوع المطروح هنا عقائدي صرف، وكان يمكن أن يعرض بطريقة

(١) التصوير الفني في القرآن، ص٥٧.

(٢) التصوير الفني، ص ٣٨ـ٣٩.

تجريدية، ولكن القرآن عـرضه في معادل فني، هو الصورة المحسـة المتخيَّلة مما يؤكد أن التصوير هو المعادل الفني للتصور.

فهل هذا المـعادل الفني ينبني على التـخيـيل فحسب، أم أن هـناك وسائل أخرى تسهم في بنائه غير الصور الحسية؟

يرى سيد قطب أنه من الواجب «أن نتوسع في مـعنى التصوير، حتى ندرك آفاق التصوير الفني في القرآن، فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخييل؛ كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل، وكثيراً ما يشترك الوصف، والحوار، وجـرس الكلمة، ونغم العـبارات، وموسـيقى السـياق في إبراز صـورة من الصـــور تتـمـلاها العين والأذن، والحس والخـيـال والفكر والوجدان»[1].

والتصـوير بهذا المعنى يتجـاوز المعنى المألوف للصورة من حيث هي تجـسيم وتمثيل لمعنى من المعاني، ويتجاوز مـعنى الصورة كما يراه «هولم» رائد المدرسة التصويرية «تشبـيه حسي يعبر عن رؤيا» أو «تجسيم لفظي للفكر والشـعور» كما يذكر «تندال» أو «مظهر لمركب عاطفي وعقـلي في لحظة من الزمن» كما يعرفه «باونـدا»[2]، إنها تتـجـاوز كـل تلك التعـاريـف لتكـون أشمل لـكل الوسائل التي تسعف الكاتب على تشكيل النص الأدبي، وبذلك يكون مفهوم «التصوير» عند سيـد قطب قريبـاً من مفهـوم «المعادل الموضوعي» أو «المعـادل الفني» عند (ت. س. إليوت).

أقول ذلك؛ لأن نظرة سريعة تقوم على المقارنة بين المفهـومين ـ كما يعرفهما كل من الرجلين ـ تثبت تشابهاً كبيراً بينهما.

(١) التصوير الفني، ص ٣٣.

(٢) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص١٤١ـ١٤٢.

فإذا كان سيد قطب يقول: «إن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن فليس هو حلبـة أسلوب، ولا فلتة تقع حـيثمـا اتفق، إنما هو مذهب مـقرر، وخطة موحدة، وخـصيصة شاملة، طريقـة معينة يفتن في استخـدامها بطرائق شتى، وفي أوضاع مختلفة، ولكنها ترجع في النهاية إلى هذه القاعدة الكبيرة: قاعدة التصوير»[1].

وإذا كان (ت. س. إليوت) يذكر «أن الطريقة الوحيـدة للتعبير عن الانفعال في صـورة فنية هي العـثـور على معـادل موضـوعي، وبعـبارة أخـرى: على مجـموعة من الأشـياء، أو على موقف، أو على سلـسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتـهي إلى تجربة حـسيـة، فإن الانفـعال يثـار إثارة مبـاشرة»[2]، فإنهـما متقاربـان؛ فالأستاذ سيد قطب يرى أن التـصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، وإلـيوت يرى أن المعادل المـوضوعي هو الطريق الوحـيد للتـعبـير عن الانفعال في صورة فنيـة، فهما متقاربان؛ لأن الفـرق بينهما يكمن فقط في أن أحدهما يبـحث في علاقة الشكل الجميل بالكم الانفعـالي، والآخر يبحث في علاقة الشكل الجميل بالتصور، أو كما قال: «يعبر بالصورة المحسة والمخيلة عن المعنى الذهني»[3].

ثم إنهما بعـد ذلك يتفقان في أن الشكل (أي المعادل عند إليـوت والتصوير عند قطب) عبارة عن عدة عناصر تعطي مجتمعةً معنى المصطلح عند كل منهما،

(١) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص٣٣.

(٢) محـمد غنيـمي هلال: النقد الأدبـي الحديث، ص٣٢٣. وانظر كـذلك: محمـود ربيعي: فـي نقد الشعر، ص١٥٤.

(٣) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص٣٢.

وهذه العناصر عند إليوت هي (مجموعة من الأشياء، أو سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة) أما عند قطب، فهي: (تصوير باللون والحركة والتخييل، والنغمة والوصف، والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات وموسيقى السياق)، فهذه تشترك «في إبراز صورة من الصور».

ثم إنهما أخيراً يقرران أن العمل الفني هو العملية الكتابية التي تنتهي بالمجرد - انفعالاً كان أو تفكيراً - إلى صورة حسية، عبر عنها إليوت أحياناً بـ«التجربة الحسية» وأخرى بـ«المعادل الموضوعي» وعبر عنها قطب بـ«الصور المحسة المتخيلة» مرة، وعبر عنها بـ«قاعدة التصوير» ثانية، وعبر عنها بـ«الكفاء» في قوله: «إن الطريقة التي اتبعها القرآن في التعبير هي التي أبرزت هذه الأغراض والموضوعات، فهي كفاء هذه الأغراض والموضوعات[1]. ومن هذه المقارنة تبين لنا أن الفكرتين متشابهتان، وأن اعتماد المصطلحين كمرادفين أمر ممكن، بل إن ذلك يساعدنا على تحليل «نظرية التصوير» في النقد الإسلامي كمعادل للتصور، على اعتبار أن الأدب الإسلامي تصوير باللغة للتصور الإسلامي. أو - كما عرفه محمد قطب -: «هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان»[2].

بين نظرية التصوير ونظرية النظم:

قبل الانتقال إلى القواعد الأساسية لنظرية التصوير نرى لزاماً أن نقف - ولو قليلاً - عند نظرية أخرى كثر الجدل حولها، ظهرت للأسباب نفسها التي ظهرت لها نظرية التصوير؛ ألا وهي «نظرية النظم» عند عبد القاهر الجرجاني!

ألا يمكن القول: بأن هذه هي تلك، وأن النقد الإسلامي المعاصر لم يزد في

(١) سيد قطب: التصوير الفني، ص ١٩٢.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص٦.

هذا المجال على أن غير الأسماء للجوهر الواحد؟

في الحقيقـة إن سيد قطب لم يهضم الرجل حقه حين قال: «رحم الله عبد القاهر، لقد كان النبع منه على ضربة معول فلم يضربها، إن الجمال في ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً﴾ [مريم: ٤]، ﴿وَفَجَّرْنَا الأَرْضَ عُيُوناً﴾ [القمر: ١٢] هو في ذلك الذي قاله من ناحية النظم، وفي شيء آخر وراءه، هو هذه الحركة التخييلية السريعة التي يصورها التعبير: حركة الاشتعال التي تتناول الرأس في لحظة، وحركة التفجير التي تفور بها الأرض في ومضة، فهذه الحركة التخييلية تلمس الحس وتثير الخيال وتشرك النظر والمخيلة في تذوق الجمال... وهذا هو الذي وقف دونه عبد القاهر، وإن كان يبدو أنه كان يحسه في ضميره، ولا يصوره كاملاً في تعبيره، وليس لنا على أية حال أن نطالبه بالتعبير في لغة عصرنا الأخير، يرحمه الله!»[1].

لقد كان من المعلوم أن عبد القاهر الجرجاني قد انطلق من فهم معين لعلم النحو، جعل منه خلفية لغوية لنظرية النظم، تجلت في تعريفه للنظم؛ إذ قال: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها»[2]، وقال: «الأسلوب: الضرب من النظم والطريقة فيه»[3].

و«المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم وعنها يحدث وبها يكون؛ لأنه لا يتصور أن يدخل

---

(١) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص٢٩.

(٢) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٦٤.

(٣) نفسه/ ٣٦١.

شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو»[1].

ومعنى كل ذلك: أن نظرية النظم وإن اهتمت بالصورة، إلا أنها جعلتها تستسلم لعلم النحو وأحكامه، ومن ثم كانت الهيمنة عند عبدالقاهر الجرجاني للنحو، فيما كانت عند سيد قطب للخيال الذي هو سيد الموقف في التصوير.

على أن الناقدين يلتقيان في أن جمال الأسلوب يكون في الانسجام والانتظام والاتساق بين هذه العناصر مجتمعة وإن اختلفا في المادة التي تستطيع أن تهيمن عليها لتجعل منها عملاً واحداً منظماً وجميلاً بسبب ذلك النظام.

فإذا كان عبد القاهر يرى أن القرآن «إنما كان قرآناً وكلام الله عز وجل بالنظم الذي هو عليه»[2] فإن سيد قطب يدرك أن «التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور...»[3]، ويرى بعد ذلك أن هذا الجانب هو ما أهمله عبد القاهر وإن أحس به وحام حوله، ولكنه لم يجد المصطلح الذي يسعفه على التوصيل، وإلى هذا يشير بقوله: «وإنا لنحسب أن عبد القاهر قد وصل فيها إلى رأي حاسمٍ حين انتهى في **دلائل الإعجاز** إلى أن اللفظ وحده لا يتصور عاقل أن يدور حوله بحث من حيث هو لفظ، وأن المعنى مقيد في تحديده بالنظم الذي يؤدى به، فنقول نحن عنه: إن طريقة الأداء حاسمة في تصوير المعنى»[4].

من كل ما سبق من حديث عن علاقة الشكل بالمضمون، ومن تساؤلات

(١) دلائل الإعجاز، ص٣٠٠.

(٢) نفسه/٣٩٨.

(٣) التصوير الفني في القرآن ص٣٢٠.

(٤) نفسه/ ١٢٣.

واحتمالات وضــعها النقاد لتعيين سر الجـمال في النص الأدبي، أهو في تحقيق المعادل الفني للكم الانفـعالي كما قرر إليوت؟ أم هــو في «النظم المحكم» كما جزم عبد القــاهر الجرجاني؟ أم إنه في «قاعدة التصوير» كـما يرى سيد قطب؟ نجد أنفسنا مضطرين لبيان أيهما أقرب إلى الصواب!

يبــدو لي حينمــا أتفـحص هذه الآراء الثلاثة مـن كثب، وأتأمل النصــوص الإبداعية، ولا سيــما تلك التي عالجها هؤلاء النقاد بالممارســة النقدية العملية، أن الأقرب إلى الصواب أن نقول: إن هذه النظريات الــنقدية متكاملة، وإنها لا يلغي بعضها بعضاً، فلماذا؟

أولاً: لأن نظرية النظم بإعطائها الهيمنة للنحــو تكون قد أقرت بأن العلاقات بين الكلمات إنما تنشأ بفضل النحو، وأنه هو الذي يمنح الجمل والعبارات الصحة والجمــال، غير أن في هذا إهمــالاً للمتلقي[1] والجانب الخيــالي في النص وما يحدثه من متعة، وسكوت عن الكم الانفعالي وطبيعة الأفكار والتصورات.

ثانياً: لأن نظرية المعادل الموضوعي، بتركيــزها على معادلة الشكل للانفعال تكون قد وضــعت ـ كما قــال محمــد مندور ـ هذا المعادل بشيء من التعــميم والتشطط، «فلفظة المعادل الموضــوعي ذاتها تنم عن أن الدعوة إليها إنما تقــتصر على أدب الوجدان الذاتي، بل شعر الوجدان الذاتي فقط»[2].

ويؤكد كذلك مرة أخرى لقــوله: «إن فكرة المعادل الموضوعي لم تأت إلى إليوت إلا في مجــال الشعر الــغنائي؛ أي شعر القــصائد؛ وهو الفن الأدبي الوحــيد الذي استخـدمه الرومانسيــون في التعبيــر المباشر عن تجاربهــم الشخصية فــي الحياة»[3]،

---

(١) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص٣٢٥.

(٢) محمد مندور: معارك أدبية، ص٧٠.

(٣) نفسه/ ٦٥.

ومعنى ذلك أن المعادل الموضوعي حين ينظر إليه من هذه الزاوية «الانفعال» يكون قد ضيق أفقه الفني، وجعله مما يعنى ـ أساساً ـ بالشخصي والذاتي في مقابل الإنساني والبشري. ولعل ذلك هو السبب الذي اهتدى به محمد مندور إلى القول: «أما عندما تكون التجربة البشرية موضوعية بطبيعتها؛ كأن تكون تجربة تاريخية أو تجربة اجتماعية واقعية لا تمس الكاتب بطريقة مباشرة، فلا محل طبعاً للبحث عن معادل موضوعي لتجربة موضوعية، وإلا كان هذا البحث ضرباً من العبث»[1].

ومع كل ذلك يبقى المعادل الموضوعي قاصراً عن أن يحل مشكلة جمال النص الأدبي، حتى لو فهمنا أن العملية الإبداعية الناجحة إنما هي تلك التي يتحول فيها الموضوع إلى ذات والذات إلى موضوع، لأن إليوت لم يشرح طبيعة الأدوات والعناصر التي يتشكل منها هذا المعادل كما فعل مثلاً عبد القاهر الجرجاني في نظرية «النظم» التي فصلنا الحديث فيها في موضع آخر»[2].

ثالثاً: لأن «نظرية التصوير الفني»، وإن اعتنت بما أهمله عبد القاهر الجرجاني وإليوت، وهو دور الخيال في صناعة الجمال، وعلاقة التصوير بالتصور، فإنه لم يعن العناية الكافية بما عني به عبدالقاهر الجرجاني، لذلك بقيت نظريته ناقصة كذلك.

حقاً إن التصوير أمر هام في العملية الإبداعية الأدبية. أقر ذلك القدماء مثل الجاحظ حين قال: «الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[3] ومثل الآمدي حين ذهب إلى أن «من حذق الشاعر أن يصور لك الأشياء

(١) معارك أدبية، ص ٦٥.

(٢) أحمد رحماني: النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص٥٢٩ـ٥٣٩(مخطوط).

(٣) الجاحظ: الحيوان. ج٣، ص١٣٢.

بصورها»[1] ومثل أبي هلال العسكري إذ يرى «أن أجـود الوصف ما يستوعب أكثـر معاني الموصـوف، حتى كأنه يصـور الموصوف لك فتـراه نصب عينيك، وذلك مثل قول الشماخ في نباله:

خلت غير آثار الأراجيل ترتمي تقعقع في الآباط منها وفاضها

فهذا البيت يصور لك هرولة الرجالة ووفاضها في آباطها تتقعقع»[2]

وكما أقر القـدماء قيمة التصوير في الأدب أقره المحـدَثون؛ فنجد مثلاً سي دي لويس يقول: «الصـورة هي الشيء الثابت في الشعر كله، وكل قـصيدة إنما هي في ذاتها صورة»[3]، وقال محمد حسن عبدالله: «التعبير بالصورة خاصية شعـرية، ولكنها ليست خـاصة بالشعـر، لقد آثرها التعـبير القـرآني والحديث النبوي كـثيـراً، واعتمـد عليهـا المثل كما فـضلتهـا الحكمة»[4]، ويقول جابر عصفور: «تنبع أهمية الصورة من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي»[5].

فالمحدَثون مـثل القدماء يحمِّلون الصورة مـسؤولية كبرى في مجـال الجمال والمتعـة والتأثير، حـتى ليكاد المرء أن يقع في شبـاك النظرة الأحادية، لولا أن أفكاراً منيـرة في هذا المجال تنقـذنا من مثل ذلك، إذ إن القـارئ لقول الفـخر الرازي، في هذا المجـال: «إذا عبـر عن الشيء باللفظ الدال عليـه على سبـيل الحقيقة، حصل كمال العلم به فـلا تحصل اللذة القوية، أما إذا عبر عنه بلوازمه

(١) الآمدي: الموازنة ج٢، ص١٩٩.

(٢) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص١٤٥.

(٣) سي دي لويس: الصورة الشعرية، ص٢٢.

(٤) محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، ص١٦

(٥) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٣٦٤.

الخارجية، وعرف لا على سبيل الكمال فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة النفسانية، فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألذ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية»[1]، والقارئ لقول كولردج: «ليست الصور وحدها ـ مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ـ هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة، وحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة، وحينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية»[2].

أقول: إن القارئ لهذين القولين لا يملك إلا أن يعترف بضرورة الوسطية في الحكم على القيم الجمالية في النص، إذ إن الصورة وحدها ليست هي كل شيء، بل تكون هامة حينما تجد السند القوي من العناصر الأخرى؛ الظاهرة منها كالموسيقى ونظام النحو والأدوات المشكلة للمعادل الموضوعي، والباطنة كالفكرة والعاطفة والروح الإنسانية، إذ إن جمال النص يحدث في كثير من الأحيان من شيء نحسه ولا نتبينه مجسماً، وذلك في اعتقادي هو العامل المشترك بين الناس، إنه إنسانية الإنسان، حين يبثها الأديب في عمله الفني فيكسبها الجلال الممتع بما يوقظه فينا من إنسانية تؤدي ـ كما قال فخر الدين الرازي ـ إلى «الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة النفسانية»، وكما قال كولردج: «حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية».

---

(١) الفخر الرازي: المحصول في علم الأصول ج١، ص٢٥٢. عن جابر عصفور المرجع السابق ص٣٦١.

(٢) مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، ص٢٨.

هل نستطيع الآن أن نقول: إن الاعتماد على نظرية واحدة من تلك النظريات لا يحل مشكلة الجمال، وإن النظرة الأحادية مجازفة نقدية تصلح فقط لتسهيل الدراسة، ولكنها لا تكفي وحدها للإجابة الشافية الكافية عن الواقع الحقيقي للنص الأدبي؟

أهم المجالات التي تعالجها نظرية التصوير:

بعد أن تبينا أن النظرية الأحادية عاجزة عن حل مشكلات النص الأدبي لتشابك العناصر المكونة له وتعقدها، وظهور بعضها مما يدركه السمع أو البصر أو الحس، وضمور بعضها بعضاً مما يدركه العقل أو الوجدان والروح، يمكن أن ننطلق الآن في بيان المجالات التي اعتمدتها نظرية التصوير؛ مثل التناسق والتخييل الحسي والتجسيم.

أولاً ـ التخييل:

لعل القول: إنَّ الفضل في إثارة مشكلة التخييل، مما استأثر به القدماء، صار من نافلة القول، ولكن للتذكر نقول: إن الزمخشري في **الكشاف** قد عرض في غير موضع لهذا الأمر، بل ذهب إلى أن الغوص على شيء من حقائق النص الأدبي والقرآني خاصة، لا يناله إلا رجل قد برع في علمين مختصين بالقرآن؛ وهما علم المعاني وعلم البيان[1]. وأن الله سبحانه وتعالى ـ لأمرٍ ما ـ أكثر من الأمثال في كتابه المبين؛ لما في ذلك من قدرة «في إبراز خبيات المعاني ورفع الأستار عن الحقائق حتى تريك المتخيل في صورة المحقق، والمتوهم في معرض المتيقن، والغائب كأنه مشاهد»[2] «فالتمثيل مما يكشف

(١) الزمخشري: الكشاف ج١، ص١٦.

(٢) نفسه ١/١٩٥.

المعـاني ويوضحـهـا، لأنه بمنزلة التـصوير والتـشكيل لهـا»[1] «لأن الأمثـال والتـشبيـهات إنما هي الطـرق إلى المعاني المحـتجـبة في الأستـار حتى تبـرزها وتكشف عنها وتصورها للأفهـام كما صور هذا التشبيـه الفرق بين حال المشرك وحال الموحد»[2] وقال في تفسيـره لقوله تعالى: ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ﴾ [ق: ٣٠] «وسؤال جـهنم وجوابها من باب التخـييل الذي يقصد به تصوير المعنى في القلب وتثبيته»[3].

فالزمخشري قـد عني بالتخييل في تفسيره عناية فائقة جـعلت جابر عصفور يقول: «أما الزمخشري فإنه قد توقف كثيراً أمام التصوير والتخييل والتمثيل في القرآن، ولاحـظ أن القرآن يسيـر على سنن العرب، وأن طـرائقه في التـصوير والتـخيـيل لهـا نظائرها في أحـاديث الرسـول ﷺ وأقـوال الأنبيـاء والبلغـاء والشعراء، ولكنه لم يشغل نفسه بالتسـاؤل عما إذا كان هناك فارق بين التصوير الشعري والتصوير القرآني مثلاً»[4].

إن الزمخشـري قد لاحظ الملحوظة نفسـها التي كررها من بعـد سيد قطب حين عد ـ كما سبق ـ «التصـوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن والقاعدة الأولى فيه للبيان»[5]، فما الجديد الذي أتى به سيد قطب؟

إن سيد قـطب ـ في الواقع ـ قد درس القضيـة بمعزل عن التفسـير، ولذلك جمع كل مـا يمكن أن يقوله في مـجال التصـوير والتخيـيل الحِسِّي في كـتاب

(١) الكشاف ٣/ ٢٢١-٢٢٢.

(٢) نفسه ٣/ ٢٠٧.

(٣) نفسه ٤/ ٩.

(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٣٢٣ـ٣٢٤.

(٥) التصوير الفني، ص٦٠.

واحد، ومن ثم نجده قد تساءل مثلاً: فعلى أية قاعدة يقوم هذا التصوير؟ ثم أجاب: «. . . فالقرآن بين أيدينا حافل بالأمثلة الجديدة، ونحن نختار منها هنا ما له دلالة خاصة على هذه الطريقة المعينة: ظاهرة التخييل الحسي والتجسيم في ذلك التصوير. . . ويجب أن ننبه إلى نوع هذه الحركة، فهي حركة حية مما تنبض به الحياة الظاهرة للعيان، أو الحياة المضمرة في الوجدان، هذه الحركة هي التي نسميها «التخييل الحسي» وهي التي يسير عليها التصوير في القرآن لبثٍّ الحياة في شتى الصور، مع اختلاف الشيات والألوان»[1] ونستنتج من ذلك أن:

أـ التخييل عنده، مرتبط بالحركة والحسية الظاهرة للعيان أو المضمرة في الوجدان، وهو بعد ذلك على ألوان:

١ـ منها «التشخيص» يتمثل في خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية وتهبها عواطف آدمية وخلجات إنسانية، ومثاله: ﴿وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ﴾ [التكوير: ١٨] إذ يخيل إليك هذه الحياة الوديعة الهادئة التي تنفرج عنها ثناياه وهو يتنفس، فتتنفس معه الحياة ويدب النشاط في الأحياء، وكل متذوق لجمال التعبير والتصوير يدرك قيمة هذه الآية في أنها ثروة شعورية وتعبيرية فوق الإشارة إلى الحقائق الكونية، ورؤية الفجر تكاد تشعر القلب أنه بالفعل يتنفس كما يصوره التعبير[2].

٢ـ ومنها الصور المتحركة التي تتضمن توقعاً ما، وقريب من الأمثلة على ذلك صورة الذي «يعبد الله على حرف في قوله تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَىٰ حَرْفٍ﴾ [الحج: ١١] صور تخيل للحس حركة متوقعة في كل لحظة[3].

---

(١) التصوير الفني، ص٦١.

(٢) نفسه ص٦١ـ٦٢ وانظر الظلال ٦/ ٣٨٤٢.

(٣) التصوير الفني، ص٦٣.

ب ـ أما التجسيم فمنه كل التشبيهات التي جيء بها لإحالة المعاني والحالات صوراً وهيئات؛ نذكر منها قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ﴾ [إبراهيم: ١٨] «ولكن الذي نعنيه هنا بالتجسيم ليس هو التشبيه بمحسوس، فهذا كثير معتاد، وإنما نعني لوناً جديداً هو تجسيم المعنويات، لا على وجه التشبيه والتمثيل بل على وجه التصوير والتحويل»(١).

فهل هذا جديد فعلاً؟ إننا حين نقرأ قول الرماني وهو يحدثنا عن الوجوه التي يقع فيها البيان قائلاً: «منها إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة»(٢)، وقد يضرب الرماني لذلك مثلاً بالآية نفسها.

يمكن أن نقول إن قطباً لم يأت في هذا بجديد إلا بتنويع الأمثلة التي تجسم وتصور حالة نفسية معنوية أو عقلية، أو التي يجتمع فيها التخييل والتجسيم «فيصور المعنوي المجرد جسماً محسوساً، ويخيل حركة لهذا الجسم أو حوله من إشعاع التعبير»(٣).

فليس في الأمر ـ كما أرى ـ جديد غير أني وجدت من الدارسين المحدثين صلاح عبدالفتاح الخالدي في كتابه **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب** يذكر «أن الفضل يعود إلى سيد قطب في اكتشافه هذا النوع من التجسيم؛ إذ لم يُفطن له من قبل، وهو أكثر صلة وأشد ارتباطاً بفكرة التصوير في النوع الأول. إن الأمر المعنوي المجرد هنا صار صورة حسية، مجسمة، وتحول إلى هذه الصورة بالتخييل الحسي»(٤).

---

(١) انظر التصوير الفني ص٦٦.

(٢) الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ص٨١، ضمن كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.

(٣) التصوير الفني، ص٦٨، ٧٠.

(٤) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص١٤٩.

ولكنه لم يذكر أين مـوضع التجديد؟ ولعله وقع له ذلك لعدم مـقارنته رأي قطـب بما ذكر عنـد الرماني وغيره مثل أبي هلال العسكري[1] والزمخشـري[2] وعبد القاهر الجرجـاني، لا سيما حين يقول: «وإذا ثبت هذا الأصل، وهو أن تصوير الشـبه بين المخـتلفين في الجنس، مما يحرك قـوى الاستحـسان، ويثـير الكامن من الاستظراف، فإن التمثـيل أخص شيء بهذا الشأن، وأمره في ذلك أنك إذا قـصدت ذكـر ظرائفـه، وعد مـحـاسنه في هذا المعنى، والبـدع التي يخترعها بحـذقه، والتأليفات التي يصل إليها برفقـه، ازدحمت عليك وغمرت جانبيك، فلم تدر أيهما تذكر ولا عن أيها تعبر، وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بُعد ما بين المشرق والمغرب، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبيهاً في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البـيان من الأعجم، ويريك الحيـاة في الجماد، ويريك التئام غير الأضـداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والـنار مجتمعين كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليـائه موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهةٍ ماءً، ومن جهة أخرى ناراً»[3].

فانظر كيف جعل التصوير أصلاً في تحـريك قوى الاستحسان، ثم انظر بعد إلى حديثه عن التـجسيم والتشخيص في قـوله: «وهو يريك المعاني الممثلة في الأوهام شبـهاً في الأشـخاص المـاثلة. . .» وكذا في قولـه: «إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كـأنها جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانيـة حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون»[4]،

(١) للتوسع انظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث، ص ٣٦٤ـ٣٨٠.

(٢) انظر: مصطفى الصاوي الجويني: منهج الزمخشري في تفسير القرآن خاصة، ص٢٥٦ـ٢٥٨.

(٣) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص١١١.

(٤) نفسه/ ٣٣.

ويقول في حديثه عن التشخيص الاستعاري: «فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية»[١].

ومن هنا يمكن أن نقول: إن صلاح عبدالفتاح الخالدي، حين يعد سيد قطب صاحب الفضل في «الاكتشاف» للتجسيم والتشخيص في أسلوب القرآن، إنما قد وقع في شطط من القول ناجم عن إعجاب شديد بشخصية هذا الناقد من جهة، وعن قلة محاورته للتراث وتفحصه للدراسات القرآنية القديمة من جهة أخرى.

ثانياً: التناسق:

وكذلك الحال بالنسبة لسيد قطب نفسه حين يقول: «ولما كان التصوير في القرآن مسألة لم يعرضوا لها قط، بوصفها أساساً للتعبير القرآني جملة، فقد بقي التناسق الفني في هذا التصوير بعيداً عن آفاق بحثهم بطبيعة الحال... كان قصدنا من هذا الكتاب، هو أن نستعرض الآفاق الجديدة، لا أن نكرر الاتجاهات التي اهتدى بها الباحثون»[٢].

إذ أن تمحيص آراء القدماء ـ كما قلت ـ يثبت في أن آراءهم في هذا الأمر المتعلق بالتصوير على مستوى التخييل الحسي والتجسيم والتشخيص، قد كانت سباقة بل وأعمق في التحليل عند بعضهم؛ مثل الزمخشري والجرجاني.

بل حتى على مستوى «التناسق» الذي يعده سيد قطب مما به يكون التقويم الصحيح من ناحية الأداء الفني[٣] فإنه ليس من مكتشفات سيد قطب كما

(١) التصوير الفني، ص ٣٣.

(٢) نفسه، ص٧٤.

(٣) نفسه، ٧٢

يعتقـد صلاح عبد الفتاح الخـالدي حين يذكر في هذا المجال أن «ألوان التناسق الفني في القرآن التي تنبه لهـا من سبقه من الباحـثين، ثم انتقل إلى بيان ألوان ودرجات جديدة للتناسق القرآني هدي هو إليها، ولم يفطن لها أحد قبله، . . . فقد وقف طويلاً أمام ألوان التناسق في التصوير القرآني، لأنه لم يشر أحد من السابقـين إلى التصوير فـي القرآن، فضـلاً عن أن يتحـدث عن ألوان التناسق فيه»[1]، وإنما كان مما تحدث فيـه عبد القاهر الجرجاني مـثلاً، ومصطفى صادق الرافعي في كتابه **إعجاز القرآن**، فنجد الجرجـاني يقول: «ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفـاظها في النطق، بل أن تناسـقت دلالتها وتلاقت مـعانيـها على الوجه الذي اقتضاه العقل»[2]، كما نجده في موضع آخر يقول: «وإذا كان الأمر كذلك لزمك أن تبين الغرض الذي اقتـضى أن تكون ألفاظ القرآن منسوقةً النسق الذي تراه، ولا مـخلص له من هذه المطالبـة؛ لأن هذا إذا أبى أن يكون المقتضى والموجب للذي تراه من النسق المعـاني، وجعله قد وجب لأمر يرجع إلى اللفظ لم تجـد شيئـاً يحيل الإعجـاز في وجوبه عليـه البتة، اللـهم إلا أن يجعل الإعجاز في الوزن ويزعم أن النسق الذي تراه في ألفاظ القرآن إنما كان معجزاً من أجل أن كان قد حدث عن ضرب في الوزن يعجز الخلق عن أن يأتوا بمثله»[3].

فـانظر كم هو عمـيق هذا الرأي في التناسـق؛ وكم هو منوع!؟ إن التناسق عنده يحدث بين الدلالات وبين الألفاظ، وبين الأوزان، وكل ذلك بمقتضى المعنى وقانون التخيير والغرض، بحيث «لا يكون الإتـيان بالأشياء بعضها في أثر البعض على التوالي نسقاً وترتيـباً حتى تكون الأشياء مختلفـة في أنفسها، ثم يكون للذي

(١) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص١٥٤.

(٢) دلائل الإعجاز، ص٤١.

(٣) نفسه/ ٣٦٤.

يجيء بها مضموماً بعضها إلى بعض غرض فيها ومقصود لا يتم ذلك الغرض وذاك المقصود إلا بأن يتخير لها مواضع، فيجعل هذا أولاً وذاك ثانياً»[1].

فالحديث عن التناسق ليس جديداً كما ترى، وليس مما ابتكره أو اكتشفه سيد قطب، ولا مما عمق فيه النظر أكثر من السلف، وإنما الجديد هو ربط التناسق بالتصوير، إذ إن التناسق في الحقيقة يقوم ـ عند الجرجاني ـ على علم النحو وبمقتضى قوانينه، خضوعاً للغرض والمقصد من التعبير من جهة، ومشاكلة الأجزاء لبعضها حين ترتب وتنظم من جهة ثانية.

ولو نظرنا إلى التناسق من هذه الزاوية التي نظر منها عبدالقاهر الجرجاني لرفضنا أن يدرس التناسق في مجال التصوير للبعد الشاسع بين أصليهما؛ إذ إن أحدهما عمدته الخيال والآخر العقل، غير أن سيد قطب درس النسق تحت عنوان «التصوير الفني» وسار على هديه صلاح عبد الفتاح الخالدي، دون أن يولي اهتماماً لهذا الفرق بين عمدتي ومصدري كل من التناسق والتصوير.

وأحسب ـ بعد ذلك ـ أن لو أن سيد قطب تريث قليلاً في وضع المصطلح «التناسق» ليدل على ما درس في هذا المجال وهو «التناسق المعنوي والنفسي بين القصص التي يعرضها القرآن والسياق الذي يعرضها فيه، وانسجام غرضها في هذا السياق مع الغرض الديني والمظهر الفني سواء بسواء»[2] «والتنسيق في تأليف العبارات بتخير الألفاظ ثم نظمها في نسق خاص... والإيقاع الموسيقي الناشيء من تخير الألفاظ ونظمها في نسق خاص... والفاصلة... والتسلسل المعنوي بين الأغراض، والتناسب في الانتقال»[3] أقول: لو تأنى قليلاً لوضع

(١) دلائل الإعجاز، ص ٣٦٤.

(٢) التصوير الفني، ص٧٤.

(٣) نفسه/ ٧٢-٧٤.

هذا الفصل تحت هذا المصطلح في موضع دراسته للتراكيب وجمالها في القرآن الكريم، ولعله يكون عندئذ قد قدم شيئـاً هاماً في سياق البحث الأسلوبي، أما دراسة التناسق بين العناصـر السابقة تحت عنوان «التـصوير» فيـبدو لي أنه ليس سليماً، وأن سبب ذلـك هو الانبهار بفكرة «التصوير هو القاعـدة الأساسية في أسلوب القرآن»[1]، هذه الفكرة الصحيحة التي ينبغي أن تأخذ حجمها الطبيعي في النص القرآني بَدَلَ أن تكتسح مجالات لا تقوى عليها، وقد قال هو نفسه: «هذا كله ينتهي إلى تناسق المعـاني والأغراض، والبحث في هذا النطاق مـهما دق وارتفع، يبقى في مـعزل عن أجمل وأبدع وسـائل القرآن في التعبـير وهو التصوير»[2].

نعم هناك جوانب درسها تحت عنوان «التنـاسق الفني» لها طابع آخر يختلف عن هذه الجـوانب التي ذكـرنا، تليق بـأن تكون تحت العنوان الأكـبـر، أعني «التصـوير الفني في القرآن»، وإنما تصلح هذه هنا لأن «قطبـاً» عالجهـا مرتبطة بتناسق الصور وتشاكلها، وهذه الجوانب هي:

١ـ تناسق التعبير مع الحالة المراد تصويرها ليساعد على إكمال معالم الصورة الحسية أو المعنوية، ويعـد قطب هذا النمط خطوة مشتركة بين التعبيـر للتعبير، والتعـبير لـلتصوير، فـهي عنده مفـرق الطريق بين «السطوح المستـوية والقمم المتدرجة» أي أن التعبير للتصوير هو القمة في مجال التعبير باللغة، وقد ضرب قطب لهذه العلاقة بين التناسق والتصوير عدة أمثلة منها:

قوله تعالى: ﴿نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّىٰ شِئْتُمْ﴾ [البقرة: ٢٢٣]، ثم علق عليـه بما يبين طريقة إدراكه لهـذا التناسق بين الشكل والمضـمون، أو بين

(١) التصوير الفني في القرآن الكريم، ص ٧٢.

(٢) نفسه، ص ٧٤ـ٧٥.

الصورة وموضوعها قائلاً: «في هذا التـعبير ألوان من التناسق الظاهر والمضمر، ومن لطيف الكناية عن ملابسات دقيقة، وأدق ما فيه هو ذلك التشابه بين صلة الزارع بحرثه، وصـلة الزوج بزوجه في هذا المجال الخـاص، وبين ذلك النبت الذي يخرجه الحـرث، وذلك النبت الذي تخرجه الزوج، وما في كليـهما من تكثـيـر وعمـران وفـلاح، وكل هذه الصور تـنطوي تحت استـعـارة في بضع كلمات»[1].

ولعل بكري شـيخ أمين كـان يقـصـد كـذلك هذا النوع مـن التناسق حين عرض، في معرض حديثه عن الجمال في الاستعارة القرآنية، إلى أهم العناصر التي جسدت جمال الاستعارة، وذكر منها أول ما ذكر «اختيار الألفاظ المتناسقة والمؤتلفة مع بعضها ومع معانيها»[2].

هذا وقد أدرج الخالدي هذا النوع من الـتناسق في بحثه **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب** تحت عنوان «تناسق التعبير مع المضمون»[3]، واستعرض الأمثلة دون أي تعليق، ويبدو لي أنه كان مـخطئاً في فهمه لمقصـد سيد قطب من هذا التناسق بين الصور ومـوضوعهـا، لأن تناسق التعبـير مع المضمون شيء غـير تناسق الصـورة مع الموضوع، ذلك لأن الصـورة ترتبط أكثـر ما ترتبط بالخـيال والحس. أما التعبير فيرتبط باللغة ووسائل التعبير بصفة عامة التي منها الصور، ويدل على ما نقول: تعليق سيد قطب على سورة الهمزة قائلاً: «وفي التصوير شدة ﴿**وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ ... كَلاَّ لَيُنبَذَنَّ فِي الْحُطَمَةِ ... نَارُ اللَّهِ الْمُوقَدَةُ ... الَّتِي تَطَّلِعُ عَلَى الأَفْئِدَةِ**﴾ وفي ذلك كله لون من التناسق التصويري يتفق مع فعلة

(1) التصوير الفني في القرآن الكريم، ص٧٦.

(2) بكري شيخ أمين: التعبير الفني في القرآن، ص١٩٩.

(3) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص١٥٧.

«الهمزة، اللمزة»[1]، كما يدل عليه تعليقـه في موضع آخر على قوله تعالى: ﴿قَالَ كَذَلِكَ أَتَتْكَ آيَاتُنَا فَنَسِيتَهَا وَكَذَلِكَ الْيَوْمَ تُنسَىٰ﴾ [طه: ١٢٦] قائلاً: «اتساق في التعبير واتساق في التصوير»[2] ففرق بين نوعين من الاتساق.

٢ـ التصـوير بواسطة اللفظ المفرد: «وحين يسـتقل لفظ واحد بهـذه الصورة كلها يكون ذلك فناً مـن التناسق الرفيع»[3] وهذا النوع من التصـوير والتناسق خطوة ـ في رأيه ـ «أبعد من الخطوة الأولى وأقرب إلى قمة جديدة من التناسق خطوة يزيد من قيمتها أن لفظاً مـفرداً هو الذي يرسم الصورة تارة بجرسه الذي يلقـيـه في الأذن، وتارة بظله، الذي يلقـيـه في الخيـال وتارة بالجـرس والظل جميعاً»[4]، والأمثلـة التي يسوقـها لبيـان ذلك كثيـرة، مـنهـا أن تسمع كلمة «يصطرخون» في الآية: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا لَهُمْ نَارُ جَهَنَّمَ لا يُقْضَىٰ عَلَيْهِمْ فَيَمُوتُوا وَلا يُخَفَّفُ عَنْهُم مِّنْ عَذَابِهَا كَذَلِكَ نَجْزِي كُلَّ كَفُورٍ ﴿٣٦﴾ وَهُمْ يَصْطَرِخُونَ فِيهَا رَبَّنَا أَخْرِجْنَا نَعْمَلْ صَالِحًا غَيْرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ﴾ [فاطر: ٣٦، ٣٧]، فيخيل إليك جرسها الغليظ، غلظ الصـراخ المختلط المتـجاوب مـن كل مكان، المنبعث من حناجـر مكتظة بالأصوات الخشنة، كما تلقى إليك ظل الإهمال لهذا الاصطراخ، الذي لا يجد من يـهتم به أو يلبيـه، وتلمح من وراء ذلك كله صـورة ذلك العذاب الغليظ الذي هم فيه يصـطرخون، وحين يستقل لفظ واحد بهـذه الصورة كلها يكون ذلك فناً من التناسق الرفيع»[5].

وحين نتـأمل هذه الفكرة نجد أن التـصوير يتم عـبر ثلاث وسـائل: الجرس

(١) سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، ص٦٩.
(٢) نفسه، ص١٠٦.
(٣) التصوير الفني: ص٧٧.
(٤) نفسه/ ٧٦ـ٧٧.
(٥) نفسه/ ٧٦-٧٧.

منفرداً، ويتعامل مع حاسة السمع وحدها، والظل منفرداً بتعامله مع الخيال، ثم الوسيلة الثالثة هي التي تجمع بين الجرس والظل معاً، أي توجيه الخطاب إلى الخيال والسمع معاً ومثاله قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يُدَعُّونَ إِلَىٰ نَارِ جَهَنَّمَ دَعًّا﴾ [الطور: ١٣]، فلفظ الدع يصور مدلوله بجرسه وظله جميعاً، ومما يلاحظ هنا أن الدع هو الدفع في الظهور بعنف، وهذا الدفع في كثير من الأحيان يجعل المدفوع يخرج صوتاً غير إرادي، فيه عين ساكنة هكذا «أع» وهو في جرسه أقرب ما يكون إلى جرس «الدع»[1]، وإذا كانت بعض الكلمات تحتوي الجرس والظل معاً، فإن منها ما يرسم صورة الموضوع، لا بجرسه الذي يلقيه في أذنه بل بظله الذي يلقيه في الخيال، فلفظ «انسلخ» في قوله تعالى: ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانسَلَخَ مِنْهَا﴾ [الأعراف: ١٧٥] يرسم صورة عنيفة للتملص من هذه الآيات؛ لأن الإنسلاخ حركة حسية[2].

وعلى الجملة، فإن ما ينتهي إليه قطب في هذا المجال، هو أن كل تلك الوسائل على اختلاف تعاملها مع المتلقي، إما بجرس أو بظل أو بهما معاً، فإنها «تلتقي جميعاً عند تصوير الألفاظ للمدلولات، لا من قبيل الدلالة المعنوية، ولكن من قبيل الطريقة التصويرية التخييلية»[3].

وهذه النتيجة - في رأيي - هي نفسها الملاحظة المبكرة التي كان قد أشار إليها بإسهاب اللغوي الذواقة ابن جني تحت عنوان «مصاقبة الألفاظ لمصاقبة المعاني»، وعولجت أحياناً تحت عنوان «المشاكلة». وقد وضحنا هذا توضيحاً كافياً في موضع آخر[4].

(١) التصوير الفني، ص ٧٩.

(٢) نفسه/ ٧٨-٧٩.

(٣) نفسه/ ٨٠.

(٤) أحمد رحماني: النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص٣٠٠ وما بعدها.

فالألفاظ قد ترسم صـورة، دون الاعتماد على التشبيـه والاستعارة والكناية والرمز، والمجاز بصفة عامـة، وتنجح ـ مع ذلك ـ في توصيل الفكرة والتصور والتجربة. يقول صلاح فضل: «أمـا الصورة التي تعتمد على شكل من أشكال المجاز وتحقق ـ مع ذلك ـ شرط الاستحضار الحـسي البارز لثراء تفاصيلها ودقة تركيبها؛ فمن أمثلتها القوية في الشعر العربي قول ذي الرمة:

عـشـية مـالي حـيلة غـيـر أنني بلقط الحَصَى والخط في الترب مولع

أخط وأمـحـو الخطَّ ثم أعـيـده بكفي والـغـربان فـي الدار وقع

فليس ثمة تشبيه ولا استعارة ولامجاز آخر، وبالرغم من ذلك ينجح الشاعر في تقديم تمثيل حسي نتردد كثيراً في وصفه بأنه خيالي»[1].

وإنما تتمكن الألفاظ المجردة من رسم الصور بجـرسها أو بظلها بسبب تلك الطاقة الانفـعالية التي تتـشكل في اللسان كـمادة صوتيـة وفق ما في النفس، وعلى حد تعـبير مصطفى صـادق الرافعي: «ليس يخفَى أن مـادة الصوت هي مظهر الانـفعال النفـسي، وأن هذا الانفعـال بطبيـعته إنما هو سـبب في تنويع الصوت، بما يخرجه فيه مـداً أو غنةً أو ليناً أو شدةً، وبما يهيِّئُ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب ما في النفس من أصولها»[2].

أحـسب أن هذه الصـفة في اللغـة هي التي تؤدي إلى الشـعـور بشيء من التناسق بين الصورة والجرس، وهي التي يعنيها سـيد قطب بقوله: «والموسيقى المصاحـبة تلقي مثل هذا الأثر في الحس، وفـيها التناسق الملحـوظ بين الصورة والجرس»[3] وقوله: «الإيقاع دائماً في القرآن وسيلة من وسائل التصوير، يتسق

(١) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٢٣٦.

(٢) مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آدب العرب ٢/ ٢١٥.

(٣) مشاهد القيامة في القرآن: ص٦١ـ٦٢.

مع جوهر المشهد ويوحي به للضمير»[1] وتجده يعمد في تفسيره **في ظلال القرآن** إلى تطبيق هذه الفكرة (تناسق الإيقاع مع المضمون أو الموضوع) في عدة مواضع، فيقول في مطلع سورة الحاقة: «هو اسم مختار بجرسه ومعناه، فالحاقة هي التي تحق فتقع... ثم هي بجرسها ـ كما بينا من قبل ـ تلقي إيقاعاً يساوق هذا المعنى الكامن فيها، ويشارك في إطلاق الجو المراد بها... والألفاظ في السورة بجرسها ومعانيها، وباجتماعها في التركيب، وبدلالة التركيب كله، تشترك في إطلاق هذا الجو وتصويره»[2].

ولعل المثال الأكثر وضوحاً في مجال التطبيق هو التحليل الذي أجراه على سورة الضحى، ليبرهن على أن التعبير القرآني «في بعض الأحيان يضع إطاراً للصورة أو نطاقاً للمشهد، فينسق الإطار والنطاق مع الصورة والمشهد، ثم يطلق من حولهما الإيقاع الموسيقي، الذي يناسب هذا كله فيبلغ من ذلك ما يعبر عنه النموذج:

﴿وَالضُّحَىٰ ﴿١﴾ وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ ﴿٢﴾ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ ﴿٣﴾ وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ الْأُولَىٰ ﴿٤﴾ وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَىٰ ﴿٥﴾ أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَىٰ ﴿٦﴾ وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَىٰ ﴿٧﴾ وَوَجَدَكَ عَائِلًا فَأَغْنَىٰ ﴿٨﴾ فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ ﴿٩﴾ وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ ﴿١٠﴾ وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ ﴿١١﴾﴾ [الضحى: ١ - ١١].

لقد أطلق التعبير جواً من الحنان اللطيف والرحمة الوديعة والرضا الشامل، والشجى الشفيف... ذلك الحنان وتلك الرحمة، وذاك الرضا، وهذا الشجى تتسرب كلها من خلال النظم اللطيف العبارة الرقيق اللفظ، ومن هذه الموسيقى

(١) مشاهد يوم القيامة في القرآن. ص ٦١-٦٢.

(٢) في ظلال القرآن، ٦/٣٦٧٧.

السارية في التعبير، الموسيقى الرتيبة الحركات الوئيدة الخطوات، الرقيقة الأصداء الشجية الإيقاع، فلما أراد إطاراً لهذا الحنان اللطيف، ولهذه الرحمة الوديعة، ولهذا الرضا الشامل ولهذا الشجى الشفيف، جعل الإطار من الضحى الرائق ومن الليل الساجي، أصفى أنيناً من آونة الليل والنهار، وأشف أنين تسري فيها التأملات، وساقها في اللفظ المناسب، فالليل هو «الليل إذا سجى» لا الليل على إطلاقه بوحشته وظلامه، الليل الساجي الذي يرق ويصفو، وتغشاه سحابة رقيقة من الشجى الشفيف كجو اليتم والعيلة، ثم ينكشف ويجلى ويعقبه الضحى الرائق مع «ما ودعك ربك وما قلى . . .».

فتلتئم ألوان الصورة مع ألوان الإطار ويتم التناسق والاتساق»[1].

فهذان التطبيقان يبينان شغف سيد قطب بقضية التناسق بين الشكل والمضمون، أو بين الصورة والموضوع أو بين التصور والتصوير، فتحس وأنت تقرأ تحليله الجمالي لهذين النموذجين أنه يحدثك عن المعادل الفني للموضوع أو المضمون أو التصور، لا سيما حين تراه يقول: «فلما أراد إطاراً لهذا الحنان. . . جعل الإطار من الضحى الرائق ومن الليل الساجي. . . وساقهما في اللفظ المناسب».

وتتكرر مثل هذه الصور التحليلية في موضع ثالث من كتابه **مشاهد القيامة في القرآن**، فتراه يعلق على سورة العاديات بقوله: «والإطار من جنس الصورة، والمشاهد كلها مبعثرة مغيرة، فيها المفاجأة والعنف، وفيها الشدة والدفع، والموسيقى المصاحبة تلقي مثل هذا الأثر في الحس، وفيها التناسق الملحوظ بين الصورة والجرس»[2].

(١) التصوير الفني في القرآن، ص١٠٣.

(٢) مشاهد القيامة في القرآن، ص ٦٢.

ثالثاً: وحدة الصورة ووحدة العمل الفني:

حينما ننظر إلى هذه الملحوظات الجمالية، التي ما فتئ سيد قطب يذكرها ويعيد تكرارها في كل كتاب من كتبه، بل حتى في بعض مقالاته النقدية، التي كتبها حول بعض الأعمال الأدبية، مثل **القاهرة الجديدة** لنجيب محفوظ التي قال فيها: إن هذه الرواية على ما فيها من براعة في العرض، ومن قوة في التصوير؛ تصوير النماذج وتصوير المجتمع وتصوير المشاعر والانفعالات، هي أصغر من قيمتها الفنية بتناسق أجراس الكلمات وتناغمها الموسيقي من سابقتها **خان الخليلي**، المجال هناك أوسع؛ لأنه خالد بخلود الإنسان والقيمة الإنسانية وتبعاً لهذا في قيمتها الفنية في العرض والتنسيق والاختيار[1]. أقول: حينما نتأمل هذه الملحوظات الثاقبة نجدها تحوم حول أمر أساس يجمع بينها جميعاً، هو ما أسماه «التناسق الفني»، فالصور تحقق الجمال بالتناسق، والإيقاع يحقق القيمة الفنية بتناسق أجراس الكلمات وتناغمها الموسيقي الناشئ من تخير الألفاظ ونظمها في نسق خاص[2]، والتسلسل المعنوي نوع من التناسق، وهناك التناسق الفني، والتناسق الداخلي، وتناسق التعبير مع الحالة المراد تصويرها، والمقابلات، والتضاد الذي يستخدم في التعبير الجمالي وإن كان طريقة من طرق التصوير وطريقة من طرق التلحين، التي يكثر القرآن من استخدامها، فإنه يستخدم لغرض هو «تنسيق صوره التي يرسمها بالألفاظ على نحو دقيق»[3]، بل ونظام الفواصل في القرآن ـ وهو ما يعادل القوافي في الشعر ـ هو «الأفق الخاص من آفاق التناسق الموسيقي»[4]. إذ بتناسقه مع التكوين الموسيقي العام

(١) مجلة الرسالة ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦ ص١٤٤٠.

(٢) التصوير الفني، ص٤٢.

(٣) نفسه/ ٨٠.

(٤) نفسه/٨٨.

للجـملة، يشتـرك في رسم الصور، لأن المرات المـتتـالية المتنوعـة في التكوين اللفظي للآية، تسـاعد في إكمـال الإيقاع وتكوينه، واتسـاقه مع المشـهد الذي تعرضه الآيات»(١).

كل هذه العناصر تـدور في فكر سيد قطب النقـدي حول محـور واحد هو «التناسق»، فهل مـعنى ذلك أن التناسق هو العامل الذي يحدد «وحـدة العامل الفني»، وهل الأمر في النهاية ينتهي إلى «وحدة الصورة»؟

سيـد قطب يجيب: «إن هذه المشاهد وتـلك الصور يتوافـر لها أدق مظاهر التناسق الفني في ماء الصورة وجو المشهد وتقـسيم الأجزاء وتوزيعها في الرقعة المعروضة. . . هذا النوع من التناسق هو مفـتاح الطريق إلى التناسق الذي نعنيه بالذات، والذي نعنيه هو:

أولاً: ما يسمى «بوحـدة الرسم» وحتى المبتدئون في القـواعد يعرفون شـيئاً عن هذه الوحدة، فلسنا في حاجة إلى شرحـها، ويكفي أن نقول: إن القواعد الأولية للرسم تحتم أن تكون هناك وحدة بين أجزاء الصورة، فلا تتنافر جزيئاتها.

وثانياً: توزيع أجزاء الصـورة بعد تناسبها على الرقعة بنـسب معينة حتى لا يزحم بعضها بعضاً، ولا تفقد تناسقها في مجموعها.

وثالثـاً: اللون الذي ترسم به، والتـدرج في الظلال، بما يحـقق الجو العـام المتسق مع الفكرة والموضوع»(٢).

فـالنص يدل دلالة واضـحـة عـلى أن التناسق بين تلك الـعناصـر كلهـا؛ التصوير، والإيقاع والفواصل والمقابلات إلخ ـ كلها تسوق النص نحو «الوحدة» الأساسية للعمل الفني، التي عبر عنها «بوحدة الرسم». فالتناسق إذاً هو مفتاح

(١) التصوير الفني، ص٩٣.

(٢) نفسه/ ٩٤ـ٩٥.

الطريق إلى هدف أسمى هو «أن تكون هناك وحدة بين أجزاء الصورة، فلا تتنافر جزيئاتها»؛ لأن ذلك هو الشيء الوحيد الذي «يحقق الجو المتسق مع الفكرة والموضوع» لتكون الهيمنة في النهاية لأمر أعظم من وحدة الفكرة، ووحدة الموضوع، والوحدة المنطقية، ووحدة النموذج البشري أو البطل، فما ذلك العامل المهيمن الذي يصنع هذه الوحدة الشاملة؟ وما علة العلل فيها؟

هل العلة التي تقف وراء وحدة العمل الفني هي «المثل الأعلى» الذي سبقت الإشارة إليه؟ أم هو العاطفة المهيمنه؟ أم هو الجانب الخفي الروحي! الذي أشار إليه مرة ولم يجد المصطلح الذي يحدده تحديداً مبيناً؟

لقد قال بصدد حديثه عن الموسيقى: «ولعل لتوازن المد إلى أعلى بالألف، وإلى أسفل بالياء على التوالي شأناً في هذا النموذج، ولكنه ليس كل الشأن، فهو يفسر الأوزان لا الألحان، يفسر الاتزان الخارجي في النغمة لا الروح الداخلي فيها، ذلك الروح مرده إلى خصائص غامضة في جرس الحروف والكلمات، يدركه من يقرأ التعبير القرآني في حساسية وإرهاف»[1].

قال ذلك ثم أردف قائلاً: «فلنكتف بهذا البيان الممكن حتى لا نقحم أنفسنا في خضم الاصطلاحات»[2].

هناك إذاً «الروح الداخلي» الذي مرده إلى خصائص غامضة في اللغة القرآنية خاصة، يدركها القارئ الذي يتمتع بحساسية وإرهاف ولكن المصطلح الذي يحددها ويضبطها لم يحضر بعد، والأفضل عند قطب ألا «نقحم أنفسنا في خضم المصطلحات».

فهل يكون «الروح الداخلي» الذي يسري في النص القرآني - مثلاً - هو

(١، ٢) التصوير الفني، ص٩٤.

العامل المهيمن على تلك الأجزاء والعناصر الـتي بتناسقها تشكل في النهاية سر إعـجاز القـرآن، لا سيـما وهو يصـرح في خـاتمة الفصل بذلك حين يقـول: «وهكذا تتكشف للناظر في القرآن آفاق وراء آفـاق من التناسق والاتساق، فمن نظم فصيح إلى سرد عذب، إلى مـعنى مترابط، إلى نسق مـتسلسل إلى لفظ معبر إلى تعبير مصور إلى تصوير مـشخص، إلى تخييل مجسم، إلى موسيقى منغمة، إلى اتساق في الأجزاء، إلى تناسق في الإطار إلى توافق في الموسيقى، إلى افتتان في الإخراج، وبهذا كله يتم الإبداع ويتحقق الإعجاز»[1].

فالإبداع والإعـجاز مـوقوفـان على التناسق الشامل، ولكن مـا الذي يملك الهيمنة التي تذيب كل تلك العناصر الجزئيـة في بوتقة واحدة، لتكوِّن ما أسماه «وحـــدة الرسم»؟ هل هو «الروح الـداخلي»؟ أم هو مـــا أسـمـــاه بـ«الإطار والنطاق»[2] وماذا يعني بالإطار بالضبط؟

إن «قطباً» يرى أن الإبداع المعجز لا يقف عند الجزئيـات، كالصورة والمشهد والإيقاع، وإنما يتـجاوزهما ليـضع إطاراً للصورة، أو نطاقـاً للمشهـد، فينسق الإطار والنطاق مع الصورة والمشـهد، ثم يطلق من حولهما الإيقـاع الموسيقيَّ، الذي يناسب هذا كله[3].

فهل يمكن أن يـكون الإطار هو العاطفة المـهيمنة على عنـاصر النص؟ وهل يكون مرادفاً للروح الداخلي؟

دعنا نقرأ معاً هذا النص التطبيقي الذي عرضه لبيان معنى «الإطار» قال:

«والآن استمع إلى موسيقى أخرى، وانظر إلى إطار آخر، لصورة تقابل هذه

(١) التصوير الفني، ص ١١٦.

(٢) نفسه/ ١٠٢.

(٣) نفسه/ ١٠٢-١٠٣.

الصورة: ﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا ۝١ فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا ۝٢ فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا ۝٣ فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعًا ۝٤ فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعًا ۝٥ إِنَّ الْإِنسَانَ لِرَبِّهِ لَكَنُودٌ ۝٦ وَإِنَّهُ عَلَىٰ ذَٰلِكَ لَشَهِيدٌ ۝٧ وَإِنَّهُ لِحُبِّ الْخَيْرِ لَشَدِيدٌ ۝٨ أَفَلَا يَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِي الْقُبُورِ ۝٩ وَحُصِّلَ مَا فِي الصُّدُورِ ۝١٠ إِنَّ رَبَّهُم بِهِمْ يَوْمَئِذٍ لَّخَبِيرٌ ۝١١﴾ [العاديات: ١ - ١١]، إن الموسيقى هنا لشبيهة بموسيقى «النازعات» التي أسلفنا، بل هي أشد وأعنف، وفيها خشونة ودمدمة وفرقعة وهي تناسب الجو الصاخب المعفر الذي تنشئه القبور المبعثرة، والصدور المحصل ما فيها بقوة، وجو الجحود وشدة الأثرة، فلما أراد لهذا كله إطاراً مناسباً، اختاره من الجو الصاخب المعفر كذلك، تثيره الخيل الضاجة بأصواتها، القادحة بحوافرها، المغيرة مع الصباح، المثيرة للغبار، فكان الإطار من الصورة والصورة من الإطار، لدقة التنسيق وجمال الاختيار، هذا وذلك إطاران لكل منهما لون خاص أو لونان متقاربان؛ لأن للصورة بداخله لوناً واحداً، أو لونين متقاربين، ولكن قد يكون للإطار أكثر من لون محدود، لأن الصورة التي بداخله كذلك»[1].

فهذا التطبيق يستهدف بيان «الإطار» وعلاقته بالصورة والإيقاع، وهو ـ كما ترى ـ حول نص واحد هو «العاديات»، وعند قراءتنا له يتبين أن «الإطار» أمر يقصد قصداً لينهض بجمالية كبرى في النص، وهي «المناسبة» التي تصل إلى أن يكون «الإطار من الصورة والصورة من الإطار» وبتعبير آخر أن يكون «الإطار من جنس الصورة»، غير أن تحليله لا يوحي بهيمنة الإطار على الصورة والإيقاع، وإنما يتناسب معهما، ويتألف الكل ليحدث انسجاماً وتناسقاً، وتناسب الإطار مع الصورة والموسيقى أقرب إلى أن يكون تعبيراً عن المعادل الموضوعي، الذي سبق الحديث عنه.

(١) التصوير الفني، ص١٠٤.

وإذا كان المعــادل الموضوعي نفسه في حــاجة ماسة إلى مــا يكون منه وحدة متــماسكة تؤدي إلى وحدة الأثر، فــإن معنى ذلك أن الإطار حين يخــتار، إنما يقع عليه الاختــيار بدافع أقوى منه، ولذلك أرشح لهذه المهــمة الكبرى «الروح الداخلي» أو ما سميــته مرة «الوعي الروحي» وما سماه الناقــد (ستانلي هايمن) «الإيمان الذي يضيء»[1] ذلك لأن «الوعي الروحي يــضيء الطريق للمــبــدع، ويمنحه القدرة على التــعمق في إدراك الموضوع، حين يحوله إلى تجــربة ناضجة تتقد صــدقاً، ويبعد عن ذهنه، وهو يشكل التجــربة، الزخرفة، التي إذا طغت على النص الأدبــي أفــســدته. إنه يعين على إحــداث التــوازن والــتناسب بين الانفعال ووســائل التعبير والتــخييل، فيتــحكم في الأفكار لئلا تتناقض، وفي الانفعالات ليــمنحها حرارة الإيمان، الذي ينظم طبــيعة الاستجــابات للمواقف والأحداث، ويتحكم في وســائل التعبير التي تــشكل المعادل الموضوعي، الذي يحفظ درجة العاطفة؛ فــلا تطغَى على الشكل ولا تضعف لتسقط دونه، بذلك تثير عاطفة مشابهة في القارئ»[2].

إن سيد قطب ما فــتيء يتحدث عن دور العقيدة في مجــال التصوير، حتى ليجعلها الهدف من عمليــة التصوير كلها. لذلك نستأنس إلى أن يكون «الروح الداخلي» هو العامل المهيمن في إحداث الوحدة في النص، بين جميع العناصر الجزئية، فهــو مثلاً حين يقول: «وهكذا تشترك مشــاهد الأرض والسماء مع ما يقع من أحداث كل يوم، مع الأحاســيس الفطرية التي تلجئ الإنسان إلى القوة الكبرى عند الشدة تشــترك في مخاطبة الحس والخيال ولمس البــصيرة والوجدان

(١) محمود الربيعي: حاضر النقد الأدبي، ص٥٨، (ندوة الإيمان الذي يضيء، جرت سنة ١٩٣٥).

(٢) أحمد رحماني: التــشكيل الفني وغياب الوعي الروحي ـ مجلة الرواسي، ع ٢، سنة ١، ١٤٠١ هـ ص٧٨.

لتركيز عقيدة التوحيد في النفوس»[1].

أو يقول: «كانت وظيفة القرآن إذاً أن ينشئ هذه العقيدة الخالصة المجردة، وموطن العقيدة الخالد هو الضمير والوجدان، موطن كل عقيدة لا العقيدة الدينية وحدها، وأقرب الطرق إلى الضمير هو البداهة، وأقرب الطرق إلى الوجدان هو الحس»[2].

وحين يقول: «ومشاهد القيامة في القرآن كلها مسوقة لأداء الغرض الديني ذلك الغرض الأول للقرآن، ولكنها تتصل بالوجدان الديني عن طريق الوجدان الفني»[3].

فهو حين يقول كل ذلك إنما يؤكد في الحقيقة العامل المهيمن والذي يجعل كل العناصر تساق لتحقيقه أولاً، وهو الجانب الروحي والعاطفي. فهل النقد المعاصر يوافق على هيمنة العاطفة لتؤدي إلى «رسم وحدة» للعمل الفني؟

دعنا نتأمل ملياً رأي الدكتور زكي العشماوي، وهو يعالج قضية «الخيال ووحدة العمل الفني»؛ إذ ينتهي - بعد استعراض دقيق - لرأي كولردج، ولاسيما قوله: « إن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته، وما كان الحدس أن يكون حدساً إلا لأنه يمثل العاطفة، ومن العاطفة وحدها، يمكن أن يتفجر الحدس. إن العاطفة لا الفكرة هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية: تشوف محصور في دائرة تصور، ذلكم هو الفن، وفي الفن لا يكون التشوف إلا بالتصور، ولا يكون التصور إلا بالتشوف، وما نعجب به في الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسيها حالة نفسية،

(١) التصوير الفني ص١٨٧.

(٢) نفسه/ ١٨٣.

(٣) مشاهد القيامة في القرآن، ص٤١.

ولذلك هو كما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة، وما نكرهه في الآثار الزائفة الناقـصة، هو ذلك التعارض بين حالات نفسـية عديدة مختلفة نراها تتنضَّدُ بعضها فوق بعض أو تختلط بعضها ببعض، أو تكون أشبه بسديم مـضطرب، ثم نرى المؤلف ينظمهـا في وحدة معـينة، فيـستعـمل لهذا الغرض تصميماً مخبأ أو فكرة مجردة أو انفعالاً عاطفياً خارجاً عن نطاق الفن، وإذا بإثره سلسلة من الصـور، إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حـدة، خيل في أول وهلة أنها ثمينة، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا؛ لأننا لا نراها تنحدر من حالة نفسية، ولا تنشأ عن باعث بالذات، وإنما هي تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فـيهـا تلك النغـمة الصـادقـة التي تأتي من القلب لتنفـذ إلى القلب»[1].

أقول: بعــد أن يستعرض رأي كـولردج، الذي يفيد كمـا ترى، أن الوحدة المتحققة في النص الجميل متـوقفة على العاطفة السائدة، التي مصدرها القلب، ينتهي إلى النتيجة الآتية: «ومن هنا نستطيع أن ندرك أن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة الفنيـة ليس في الحقيـقة إلا الوحدة العـاطفية؛ وأننا عندمـا نذكر هذه العبارات «الوحدة العضوية، أو الوحـدة الفنية، أو الوحدة الشعورية، إنما نعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحـد، أو لحظة شعورية واحدة، أو رؤية نفسية ذات لون محـدد على العـمل الفني كله، وإن الصور الشـعرية بكل أشكالـها المجازية وبمعناها الجـزئي والكلي، هي وسيلة الفنان لتـجسيد هذا الإحـساس، وهي بالتالي وسيلة الناقـد في اكتشاف هذا الإحســاس أو تلك العاطفة أو هذه الرؤية، التي يراها الشاعر للوجود أو للموقف الذي يعبر عنه»[2].

(١) محمد زكريا العشماوي: فلسفة الجمال، ص١٢١.

(٢) نفسه/ ١٣٠-١٣١.

إن سيادة العاطفة أو سيادة الرؤية النفسية على الصورة والإيقاع وغيرهما من الأدوات التي يستعين بها الفنان في تشكيل المعادل الفني للانفعال أو التصور هو الذي يقابل ـ في نظري ـ ما ذكره من قبل سيد قطب حين تحدث عن «الروح الداخلي» التي لم يجد المصطلح الدقيق والكافي للتعبير عنها كفكرة، وهو الذي يهب لعملية التشكيل تماسكها ووحدتها؛ لأنها تنشأ عن باعث بالذات هو «الروح» التي مصدرها القلب.

وبذلك يلتقي سيد قطب مع النقاد المعاصرين في هذا الأمر، على اختلاف في طبيعة الباعث؛ لأنه يخضع للتصور والرؤيا وفهم الإنسان للكون والحياة، فما دام «الإسلام تصوراً معيناً للحياة تنبثق منه قيم خاصة لها، فمن الطبيعي إذاً أن يكون التعبير عن هذه القيم أو عن وقعها في نفس الفنان ذا لون خاص»[1].

وهناك جانب آخر يراه سيد قطب هاماً في مجال الوحدة الفنية للصورة الشعرية، هو ما للشاعر ـ دون غيره ـ من قدرة فائقة تعينه على إحداث تجانس وانسجام وربط مكين بين الصور، هذه القدرة هي الإدراك العميق؛ إذ إن «الشاعر يدرك من العلاقات بين التصورات والأحاسيس ما لا يدركه الآخرون، فنراه ينتقل من هذه الخاطرة إلى تلك؛ لأنه يلمح العلاقة بينهما في أعمق من الطبقة الظاهرة... الخيال له وجهة أخرى هي التقريب بين الإنسان وآماله تارةً، وبينه وبين المثل الأعلى ـ إن كان من طلاب هذا المثل ـ تارة.. نحن لا نرى في الخيال سمواً إلا إذا كان كل جزء منه مكملاً للآخر، بحيث تكون أخيلة القصيدة جميعها متناسقة، والظل الذي تعطيه الصورة المتخيّلة ظلاً كاملاً متلائم الأجزاء، لا نتوء فيه ولا تعارض، وبعبارة أخرى: أن تكون وحدة الشعر هي القصيدة»[2].

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص١٠٣.

(٢) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، ص ٥٢ـ٥٣.

رابعاً: الصورة بين الرسم بالكلمات والرسم بالريشة[1]:

تشغل نظرية التصوير الفني ـ كما تجلت في كتابات سيد قطب ـ مساحة أكبر من الرسم بالكلمات، وخاصة ما يتعلـق بدراساته للقرآن الكريم سواء في كتابه **التصوير الفني في القرآن** أو كتابه **مشاهد القيامة في القرآن**، وهما كتابان ألفهما لغرض فني صرف، كـان يكرره مراراً؛ كأن يقول عن الكتاب الثـاني: «فهدفي هنا فني خالص محض لا أتأثر فيه إلا بحاسـة الناقد الفني المستقل، فإن التقت في النهاية قداسة الفن بقداسة الدين، فتلك نتيجة لم أقصد إليها ولم أتأثر بها، إنما هي خاصـة كامنة في طبيـعة هذا القرآن، تلتـقي عندها دروب البحث في النهاية»[2]، كما يقول في الكتاب الأول: «فالطريقة التصويرية التي سلكها هي التي تجـعله عنصراً من عناصـر بحثنا، إذ الجـانب الفني وحده في الـقرآن هو موضوعنا الوحيد، ولا شأن لنا هنا بما عداه من مباحث القرآن»[3].

أقـول: إن لنظريته هذه مـسـاحة أعـمق وأوسع من أن تتـوقف عند الرسم بالكلمات، إذا إن هذا الناقد كان كثيراً ما يقارن بين التصوير بالكلمات والرسم بالريشة على غرار قـوله: «رسم القرآن من خلال تعبيـره عن الأغراض الدينية المختلفة عـشرات من النماذج الإنسانية في غـير القصص، رسمهـا في سهولة ويسر واختصار، فما هي إلا جـملة أو جملتان، حتى يرتسم النموذج الإنساني شاخصاً من خلال اللمسات، وينتفض مخلوقاً حياً خالد السمات... فما هي إلا لمسات الريشة الخالقة في التصوير»[4].

---

(١) للمقارنة انظـر: أ. نوكس: النظريات الجمالية، ص ١١٥ـ ١١٦، إذ يرى أن قصـور الرسم بالريشة يكمن في موضوعيته، فهو لا يزال أسير المكان والحس، بينما تبرز الروحية الخالصة في الشعر.

(٢) مشاهد القيامة في القرآن، ص١٠.

(٣) التصوير الفني في القرآن، ص١٨٥.

(٤) نفسه/ ١٧٥.

فأنت تراه في حديثه عن رسم القرآن للنماذج البشرية كيف يقارن بين لمسات القلم ولمسات الريشة، كما يمكن أن تفهم ذلك أيضاً وهو يتحدث عن القرآن في تصويره للقصة، فيقول: «إن التعبير القرآني يتناول القصة بريشة التصوير المبدعة التي يتناول بها جميع المشاهد والمناظر التي يعرضها، فتستحيل القصة حادثاً يقع ومشهداً يجري، لا قصة تروى ولا حادثاً قد مضى»[1].

وقد يكون أوضح من ذلك كله حين يقول: «والتصوير بالألون يلاحظ هذا التناسق كما يلاحظه التوزيع في المشاهد المسرحية والسينمائية، والتصوير في القرآن يقوم على أساسه وإن كانت وسيلته الوحيدة هي الألفاظ»[2].

فالناقد في هذه الملحوظات الثلاث يجري مقارنات بين التعبير بالكلمات المصورة والتعبير بالريشة، فتراه في النص الأول يشير إلى سرعة الكلمات في رسم النماذج كما ترسمها الريشة، وفي النص الثاني يعبر عن إحساسه العميق بقدرة اللفظ القرآني في رسم القصة كما تتناولها ريشة الفنان، وفي الثالث يذكرنا بالتناسق والتوزيع اللذين رأيناهما في التصوير بالكلمات لكي يقارن العمل بهذا الفن بالتصوير بالألوان حين يتوفر فيه التناسق والتوزيع. وهكذا نجد التصوير بالكلمات عنده يرقى إلى مستوى عمل الريشة، جمالاً، ووضوحاً، وتجسيماً، وتخييلاً، ويتضح جلياً في النماذج التطبيقية التي يعرضها لهذا الغرض.

فقد توقف عند قوله تعالى: ﴿**وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ ﴿٣٩﴾ أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا وَمَن لَّمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِن نُّورٍ ﴿٤٠﴾**﴾ [النور: ٣٩، ٤٠] وعلق على الآية مبرزاً الجانب التصويري فيها،

(١) التصوير الفني، ص ١٥٤.

(٢) نفسه/ ٩٥.

تعليقاً يختلف تمام الاختلاف عن الطريقة التي ألفناها عند السلف حين يحللون بلاغياً مثل هذه الآيات، لأنهم كـانوا يكتفون بتحليل التشبيــه، أما سيد قطب فيحدثنا عن الصورة وكفى، لا عن طرفي التشبيه ووجه الشبه وأداته، إنه يحلق بنا في مجال الصورة ولا يربطنا بتركيب اللغة، فتراه يقول:

«هنا صورة فنية ساحـرة، فيها روح القصة، وفيها تخـييل قوي، وهي بعد في حاجة إلى ريشـة مبدعة، لو أريد تصويرها بـالألوان، وإلى عدسة يقظة لو أريد تصويرها بالحركات، بل أين الريشـة، أو أين هي العدسة التي تستطيع أن تبرز هذه الظلمات... أو تصور الظمآن يسير وراء السراب... ووجد مفاجأة عجيـبة لم تكد تخطر له على بال «وجد الله عنده» وفي سرعـة خاطفة تناوله «فوفاه حسابه؟»[1].

الناقد هنا يتسـاءل: ما إذا كانت الريشة تستطيع بألوانها أن ترسم مـا رسمته الآية هنا بالكلمات! وهو تساؤل وجيه من حـيث إننا نريد أن نعرف فعلاً ما إذا كان التصوير القرآني يوحي بالصورة التي يمكن أن تجسمها الريشة لتعطيها طابع الثبات والاستـقرار من جهة، ومن جهة ثانية لنعلم من كثب مـا إذا كان فهمنا للصورة حين ترسـمهـا الكلمات يساوي، أو لا يسـاوي فهم الرسـام لها حين يترجمها إلى لغة الألوان أو عدسة التصوير!

لذلك أفضل أن أسـتأنس هنا بمجموعـة من الصور عرضها الـرسام الإسلامي الجزائري الماهـر في ميدان هذا النـمط من التجربـة الأستاذ مـحمـد كريم[2]؛ في معارض مختلفة تحـمل آيات، بعضها مشاهد ليوم القيامة، وبعـضها لنماذج بشرية

(١) التصوير الفني: ص١٩٨.

(٢) محمد كريم: رسام إسلامي جزائري ولد في ٨مايو ١٩٥٧م بباتنة. تخرج من مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر. يعتمد أسلوب رسم الآيات القرآنية والأحاديث النبـوية التي تتجلى فيها الصورة، أوضح ومن أهم لوحاته:=

كافرة، مثل قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾ [العنكبوت: ٤١]. وقوله تعالى: ﴿أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَىٰ قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا﴾ [محمد: ٢٤].

النموذج الأول: (انظر الصورة رقم١)

تشكيل وتصوير لقوله تعالى: ﴿أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَىٰ قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا﴾:



إن هذه الصورة ـ كما ترى ـ تجسيم وتشكيل لمعنى الآية، وهو أسلوب ينهجه هذا الرسام الذي سئل يوماً عن سبب اختياره لهذا الأسلوب، فأجاب: «لأنه يمكنني من الانطلاق في آفاق المعاني العميقة للآيات الكريمة»(١)

= ١ـ أفلا يتبدرون القرآن؟ ٢ـ العفة، ٣ـ الطيبات للطيبين، ٤ـ خذوه فغلوه، ٥ـ إذا السماء انفطرت ٦ـالعنكبوت، ٧ـ فإذا برق البصر، ٨ـ الكلمة الطيبة، ٩ـ الصراع الإيديولوجي، ١٠ـ مشاهد من حديث الإسراء والمعراج، ١١ـ ياعبادي إني قد حرمت الظلم على نفسي فلا تظالموا.

(١) حوار له مع مجلة المجاهد، ع ١٢٤٠، ص٤١ الجمعة ١١ماي ١٩٨٤م.

وسئل مرة ثانية: هل تعتقد أنك حققت أهدافك الفكرية والفنية؟ فأجاب:

«لقد كان النجـاح ـ وأنا أعني بالنجاح هنا القدرة على الإيصـال والإفهام ـ كبيراً جداً، واستطاعت لوحات الآيات أن تحمـل إلى كثيـر من الناس ما لم يكونوا فهمـوه على وجهه الصحيح، وبتـعبير آخر لقد كـان الفن وسيلة تبليغ وأسلوب تفسير له أثره البالغ ودوره الكبير، وأعتـقد أن ما يؤديه التفسير بوجهه يمكن أن يؤديه بعضه أو أكثره التصوير الفني بالرسم التشكيلي»[(١)].

فهذا الفنان إذاً يدرك أنه يقوم بدور مفسر عن طريق التصوير، ليؤدي معاني الآيات القرآنية كما يفهمـها ويتخيلها، ولكنه لا يدعي أن الآيات كلها يمكن أن تفسر بالأسلوب التشكيلي، وإنما يرى أن بعضـها أو أكثرها يمكن أن يؤدى بهذا الأسلوب، وهذا التصريح يلتقي تماماً مع مـا ذهب إليه سيد قطب من أن نسبة كبيـرة من آيات القرآن كانت قد نهجت نهـجاً تصويرياً، فقال: «هذه القـضية لديَّ، كل ما يؤكدها من الإحصاء الدقيق لنصـوص القرآن، فالقصة، ومشاهد القيامـة والنماذج الإنسانية والمـنطق الوجداني في القرآن، مضـافاً إليها تفـسير الحالات النفسية وتشخيص المعاني الذهنية، وتمثيل بعض الوقائع، التي عاصرت الدعوة المحـمدية تؤلف عـلى التقريـب أكثر من ثلاثـة أرباع القرآن من ناحـية الكم، وكلها تستخدم طريقة التصوير في التعبير»[(٢)].

وإذا كان سيد قطب قد برهن بالإحصاء أن أكثر من ثلاثة أرباع القرآن يعتمد فيها التعبير في التصوير، وأن (محمد كريم) وهو المصور الإسلامي الذي يعتقد أن التفسير بالتصوير أمر ممكن وموصل بنجاح إلى كثير من معاني الآيات، فإن

(١) حـوار مع الفنان محـمـد كريم، مـجلة العالم، ع٣٠٩، ص٥٢، السـبت ١٣ كانون الثـاني يناير ١٩٩٠م، ١٤ جمادى الثانية ١٤١٠هـ.

(٢) مشاهد القيامة في القرآن، ص٧.

ذلك كان نتيجة طبيعية، لأن أسلوب القرآن في حد ذاته كان يستهدف التوصيل المزدوج الذي يخاطب العقل والعاطفة، ويعتمد أساساً على كل الأدوات الفنية والذرائع الأسلوبية التي تؤدي هذه الوظيفة؛ لأن «طريقة التصوير هي أجمل طرائق التعبير وأفضلها في الفن والدين»[1].

ولو أننا أخذنا من تفسير سيد قطب ما قاله في تلك الآية التي شكلها وجسمها الفنان التشكيلي الإسلامي محمد كريم في النموذج الأول، لوجدناه يقول: «. . . وينتقل السياق إلى تصوير موقف المنافقين من الجهاد، وما يعتمل في نفوسهم من جبن وخور وذعر وهلع عند مواجهة هذا التكليف، ويكشف دخيلتهم في هذا الأمر، كما يكشف لهم ما ينتظرهم لو ظلوا على هذا النفاق، ولم يخلصوا ويستجيبوا ويصدقوا الله عندما يعزم الأمر. . . وتدبر القرآن يزيل الغشاوة ويفتح النوافذ، ويسكب النور، ويحرك المشاعر، ويستجيش القلوب، ويخلص الضمير، وينشئ حياة للروح تنبض بها وتشرق وتستنير: ﴿ **أَمْ عَلَىٰ قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا** ﴾ فهي تحول بينها وبين القرآن وبينها وبين النور؟ فإن استغلاق قلوبهم كاستغلاق الأقفال التي لا تسمح بالهواء والنور!»[2].

النموذج الثاني: (انظر اللوحة رقم٢)

أما النموذج الثاني فيمثل مشاهد القيامة، وهو الأمر الذي ألف فيه سيد قطب كتابه **مشاهد القيامة في القرآن**: وقال عنها: «ومشاهد القيامة في القرآن كلها مسوقة لأداء الغرض الديني، ذلك الغرض الأول للقرآن، ولكنها تتصل بالوجدان الديني عن طريق الوجدان الفني»[3].

(١) مشاهد القيامة في القرآن.

(٢) في ظلال القرآن، ٦/ ٣٢٩٧.

(٣) مشاهد القيامة في القرآن ص٤١.

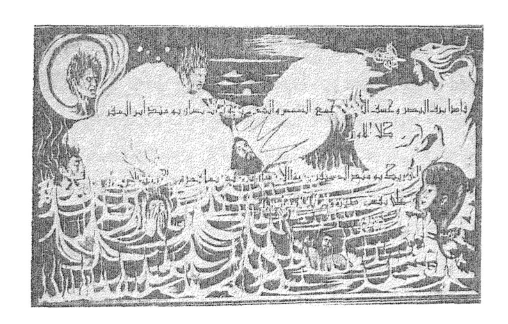
ويبين أنها مشاهد «ترسم المواقف وهي تتفاعل في نفوس آدمية حية، أو في شخوص من الطبيعة تخلع عليها الحـياة، ثم تفترق الشيات والسمات بعد ذلك في شتى المـشاهد»[1]. وهذه المشـاهد على اختـلاف أنواعها كـانت، من أبرز مواضيع التصوير ـ في القرآن ـ التي تنطبق عليها بصفة خاصة جميع السمات، التي تحدث عنها سيد قطب في كتابه **التصوير الفني**، فلقد «عني القرآن بمشاهد القيامة: البعث والحسـاب، والنعيم والعذاب، فلم يعد ذلك العالم الآخر الذي وعده الناس بعد هذا العالم الحاضر موصوفاً فحسب، بل عاد مصوراً محسوساً وحياً متحركاً وبارزاً شاخصـاً وعاش المسلمون في هذا العالم عيشة كاملة؛ رأوا مشاهده وتأثروا بهـا، وخفقت قلوبهم تارة، واقشـعرت جلودهم تارة، وسرى في نفوسهم الفزع مرة، وعاودهم الاطمئنان أخرى، ولفحهم من النار شواظ، ورف إليهم في الجنة نسـيم. ومن ثم باتوا يعرفون هذا العالم تمام المعـرفة قبل اليوم الموعود»[2]، وبمعرفتهم لـهذا العالم الموعود معرفة جـيدة صار بالإمكان تصويـره وتشكيله على لوحات فنيـة تحقق ـ تقـريباً ـ نفس الغـايات والأهداف المتوخاة من التصوير بالكلمة.

ولذلك حينمـا سئل محمد كـريم: بم تفسر نزوعك إلى تصوير مـوضوعات غيبيـة؛ كلوحاتك عن النار والقيامة؟ لم يملك إلا أن يجـيب: «أما عن تصويري للموضوعات نفسها كالنار والقيامة فأقول: إن ذلك من صميم عقيدتنا الإسلامية وأنا أعتبر أن صـلاح العقيدة هو المبتدأ والخبـر في جملة الصلاح، وإذا صلحت عقيـدة المرء واستقـامت صلح أمره كله. ولما كان الأمر كـذلك وجدتني مهتـماً باستـثمار هذه الأداة العظيـمة (الفن) في خدمـة العقيـدة، وقد مكنني ذلك من تقريب كثير من المفاهيم لعقول الناس وتقديمها في صورة إيضاحية جذابة»[3].

(١) مشاهد القيامة في القرآن، ص ٣٨.

(٢) نفسه/ ٣٧.

(٣) حوار مع الفنان محمد كريم.



اللوحة رقم: ٢ (مشاهد القيامة)

هذه الصورة تحمل الآيات التي تدل على المعنى والمشهد الأخروي الذي يريد هذا الفنان أن يجسمه ليخيله للناس كما أوحت به الآية الكريمة: ﴿**بَلْ يُرِيدُ الإِنسَانُ لِيَفْجُرَ أَمَامَهُ ﴿٥﴾ يَسْأَلُ أَيَّانَ يَوْمُ الْقِيَامَةِ ﴿٦﴾ فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ ﴿٧﴾ وَخَسَفَ الْقَمَرُ ﴿٨﴾ وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ ﴿٩﴾ يَقُولُ الإِنسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ ﴿١٠﴾ كَلاَّ لا وَزَرَ ﴿١١﴾ إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمُسْتَقَرُّ ﴿١٢﴾ يُنَبَّأُ الإِنسَانُ يَوْمَئِذٍ بِمَا قَدَّمَ وَأَخَّرَ ﴿١٣﴾ بَلِ الإِنسَانُ عَلَىٰ نَفْسِهِ بَصِيرَةٌ ﴿١٤﴾ وَلَوْ أَلْقَىٰ مَعَاذِيرَهُ ﴿١٥﴾**﴾ [القيامة: ٥ - ١٥].

فالآيات من سورة (القيامة)، تمثل تصويراً وتجسيماً بالكلمة لمشاهد القيامة، وقد قال بخصوصها سيد قطب ما يعين على تفسير الصورة والمشهد في مستوييه التعبيريين: التشكيلي واللغوي، قال: «ومن المشاهد المؤثرة التي تحشدها الصورة، وتواجه بها القلب البشري مواجهة قوية، مشهد يوم القيامة وما يجرى

فيه من انقلابات كونية، ومن اضطرابات نفسية، ومن حيرة في مواجهة الأحداث الغالبة، حيث يتجلى الهول في صميم الكون، وفي أغوار النفس وهي تروغ من هنا وهناك كالفأر في المصيدة... يجيء الرد في إيقاعات سريعة، ومشاهد سريعة وومضات سريعة... كان مشهداً من مشاهد القيامة تشترك فيه الحواس، والمشاعر الإنسانية والمشاهد الكونية... فالبصر يخطف ويتقلب سريعاً سريعاً تقلب البرق وخطفه، والقمر يخسف ويطمس نوره، والشمس تقترن بالقمر بعد افتراق ويختل نظامها الفلكي المعهود، حيث ينفرط ذلك النظام الكوني الدقيق، وفي وسط هذا الذعر والانقلاب يتساءل الإنسان المرعوب: «أين المفر؟» ويبدو في سؤاله الارتياع والفزع، وكأنما ينظر في كل اتجاه، فإذا هو مسدود دونه، مأخوذ عليه، ولا ملجأ ولا وقاية، ولا مفر من قهر الله وأخذه والرجعة إليه والمستقر عنده»[1] ثم يضيف «واستعراض المشاهد على هذا النحو بما فيه من تقديم وتأخير ومفاجأة وسرعة أوقع في الحس من الجهة الدينية، وهو كذلك أشد إحياء للمنظر من الجهة الفنية، وهما متوافقتان في تصوير القرآن»[2]. وفي هذا التصوير الذي يستعرض هذه المشاهد بهذه الطريقة «تناسق يتجلى أولاً في جزئيات المشهد، فتبدو هذه الجزئيات منسقة بين بعضها والبعض لون في التماثل أو التشابه أو التداعي أو التقابل، ولكنها من جو واحد لا نشوز فيه ولا مفارقات... ومشاهد القيامة في القرآن كلها مسوقة لأداء الغرض الديني، ذلك الغرض الأول للقرآن، ولكنها تتصل بالوجدان الديني عن طريق الوجدان الفني»[3].

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن ٦/٣٧٦٦-٣٧٦٩.

(٢) سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، ص٦٨.

(٣) نفسه، ص٤١.

النموذج الثالث: (انظر الصورة رقم ٣)

تحليل لوحة الفنان نذير شيبوب[١].

موضوع هذه اللوحة، هو معنى قول الله تعالى: ﴿قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾ [الكهف: ١٠٩]، ولا شك أن المعنى التجريدي للآية هو بيان علم الله، ولكن المعنى المجرد يظل حائراً في ذهن الإنسان حتى يتمثل ـ كما يقول قطب ـ في صورة محسوسة، فالعقل البشري في حاجة إلى تمثل هذا المعنى المجرد في صور وأشكال وخصائص ونماذج[٢]، ولذلك عبرت الآية عن عظمة هذا العلم وغزارته بالأسلوب التصويري، وهذا الأسلوب التصويري، هو الذي استعان به الفنان التشكيلي ليعبر عن الفكرة المجردة.

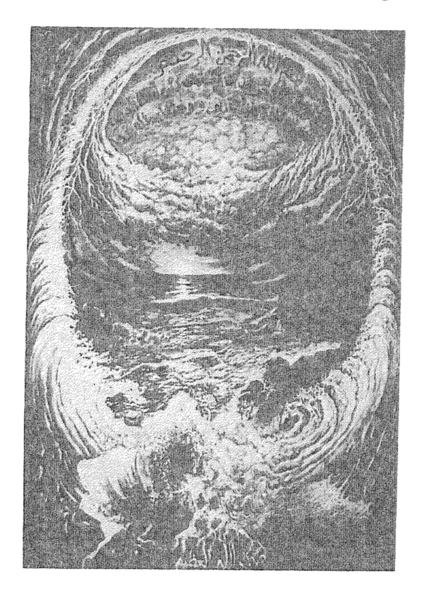
وقد اعتمد الفنان في رسم هذه اللوحة على الألوان والأشكال، وهما وسيلتان حسيتان أساسيتان في التعبير التصويري، الذي أوحت به ظلال الآية لتنعكس على قلب الفنان وعقله وبصره على حد سواء.

وما دامت الآية تشير إلى تعدد البحار وتماوجها واتصال بعضها ببعض، فإن الفنان قد اعتمد تغاير الألوان للتعبير عن هذا التعدد، ومن هنا جاء اللون الأزرق الذي هو بمثابة عامل مشترك بين لون البحر ولون المداد، في مقدمة الصورة. ولكي يعبر عن قوة هذا البحر وغزارة المداد، فقد جعله يصطدم بصخرة عظيمة (بنية) تمنحه القوة من جديد ليصعد نحو السماء مشكلاً دائرة يلتقي في أعلاها طرفا الماء وقد تغير اللون ليجمع بين البياض والزرقة ويسيلا

(١) نذير شيبوب، رسام إسلامي جزائري ولد في ١٤/ ١٠/ ١٩٤٩م بقسنطينة ـ تخرج من مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، من أهم لوحاته: ١ـ «ولو أن ما في الأرض من شجرة أقلام ...» ٢ـ صورة البحر.

(٢) في ظلال القرآن ٤/ ٢٢٩٦.

في نظام وانسجام ليكتــبا: «بسم الله الرحمن الرحيم»، وليسجــلا الآية السابقة التي هي موضوع الصورة.



اللوحة رقم: ٣ (الآية: قل لو كان البحر مدادًا)

ولما كانت سنة الله في الكون تقتضي ـ بحكم الجاذبية ـ أن يعود كل صاعد نحو الأرض، فقد انحــدر الماء نحو الصخرة، التي انطلق منها أول الأمــر، ليسجل بمداده الأزرق عبارة التصديق لله على عظمة علمه، «صدق الله العظيم» ومعنى

ذلك أن الفنان قد اعتمد مبدأ التوازي والتساوي، ليحدث التقابل والتجاوب بين الأرض والسماء. إذ كانت عبارة التصديق بمثابة شكر وتسبيح بحمد الله على نعمه، وقد كتبت هذه العبارة على صخرة بنية لتعبر بانسجامها مع السياق الروحاني والشكلي العامين بما يفيد أن لو كان البحر مداداً لتسجيل علم الله وكلماته لنفدت البحار قبل أن تنفد كلمات الله.

ولقد عبر الفنان عن غزارة هذا العلم من خلال الدائرة التي فسحت المجال أمام البصر لتمتد نحو الأعماق، فتتجلى له الأبعاد الفيزيائية معبرة عن البعد الروحاني، ووسيلة الفنان في ذلك دائماً هي الألوان والأشكال؛ إذ يأتي بعد اللون الأزرق، الذي تشابك مع اللون الأبيض، الذي صنعته الموجة العاتية بارتطامها مع الصخرة، لون ثالث أحمر تتوسطه إشراقة بيضاء تعبر عن نور الشمس، كما يعبر اللون الأحمر عن بحر زاخر جديد، يمد البحر الأزرق بمداد، ووراء ذلك البحر تبصر لوناً آخر يمتزج من عدة ألوان، سرعان ما تنفرج ليطل منها لون آخر وهكذا. . . . .

فالصورة كانت تعبيراً حسياً جميلاً يستخدم الفن التشكيلي في ترجمة التصوير القرآني الذي يستخدم الأسلوب التصويري كثيراً لإبراز المعاني التجريدية إلى عالم الشهادة، فالإيقاع القرآني ـ كما يقول سيد قطب ـ «يصور العلم البشري المحدود بالقياس إلى العلم الإلهي الذي ليست له حدود، ويقربه إلى تصور البشر القاصر بمثال محسوس على طريقة القرآن في التعبير بالتصوير. . . فالسياق يعرض لهم البحر بسعته وغزارته في صورة مداد يكتبون به كلمات الله الدالة على علمه، فإذا البحر ينفد وكلمات الله لا تنفد، ثم إذا هو يمدهم ببحر آخر مثله، ثم إذا البحر الآخر ينفد كذلك، وكلمات الله تنتظر المداد. وبهذا التصوير المحسوس والحركة المجسمة يقرب إلى التصوير البشري

المحدود معنى غير المحدود، ونسبة المحدود إليه مهما عظم واتسع»[1].

والواقع أن الرسامين محمد كريم، ونذير شيـبوب قد شقا طريقاً جديدة في فن الرسم تتخذ من الآيات القرآنية موضوعاً ربما تستـعين في فهمها بالتفاسير، ولكن ما هو جدير بالتقدير هو جـمال هذا الرسم المرتبط بجلال الموضوع الذي تتناوله الآيات ومن ثم الصور. ولا شك أن هذه الطريقـة ستفتح آفـاقاً جديدة في مجال الفنون التشكيلية، لا سيما على مستوى ما يسمى بالرسم الميتافيزيقي، غير أن هذا الرسم سـيشكل جمالاً يليق برسالة الفن الإسلامي، حـينما يلتقي بالتفسير في الهدف.

ومن هنا يتوصل سيـد قطب إلى فضل الطريقة التصويرية في القـرآن، فهذه الطريقة هي التي أعطت المعـاني والأغراض والموضوعات القرآنيـة صورتها التي نراهـا. ومن هذه الصورة كانت قيمتها الكبرى[2] بحيث يجد أن كل ما عرض ـ من مشاهد القيامة ـ وصـور النعيم والعذاب، يعد في جملة هذا المنطق الذي يلمس الحس، ويوقظ الخيال، فيلمس البصيرة، ويوقظ الوجدان، ويهيئ النفس للاقتناع والإذعان[3].

إن إعجاب سيد قطب بدور التصوير في التوصيل كبير، وربما أمكن أن نعده ـ من هذه الناحية ـ في مـستوى الجاحظ حينمـا ذهب إلى أن «الشعر جنس من التصوير» ذلك أن «قطباً» حين كان يواجه المشكلات الأساسية في النقد، وعرف بالأدب قال فيه إنه: «التـعبير عن تجربة شعورية في صـورة موحية»[4]، بل إنه

(١) في ظلال القرآن ٤/ ٢٢٩٦.

(٢) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص١٩٣.

(٣) نفسه/ ١٨٥.

(٤) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص٧.

يجعل التصوير شرطاً أساسياً في نجاح العمل الأدبي؛ إذ إن «التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد التعبير، بل رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين، وهذا شرط العمل الأدبي وغايته، وبه يتم وجوده ويستحق صفته»[1]، وهو لا يلبث أن يعود إلى تأكيد هذه الفكرة، وهو ينفي الاحتكام إلى الموضوع في ذاته وأهدافه العقلية والاجتماعية والسياسية والخلقية المباشرة، فهذه كلها «ليست هي الغاية، وإنما التصوير المعبر الموحي، والانفعال الناشئ عن هذا التصوير هما اللذان يحددان موضع التعبير إن كان في فصل الأدب أو في فصل العلوم أو في فصل الفلسفات»[2].

إن فهم قطب للأدب بأنه صورة، وأن الصورة هي التي تجعل الأدب أدباً، وأن انعدام الصورة في التعبير قد يخرجه من الأدب إلى مجال آخر، كالسياسة والاجتماع والعلوم والفلسفة، إنما هو فهم عام وموزع في كل أعماله النقدية، سواء تلك التي خصصها للدراسات القرآنية، أو التي تحدث فيها عن الأدب من حيث هو إنتاج بشري متميز. وسنجده من بعد ـ في فصل تطبيقي ـ يتعلق بالقصة يعتمد على فكرة التصوير في كل تطبيقاته، ومن هنا استوقفتني ـ بشيء من الحيرة والعجب ـ فكرة عبدالباقي محمد حسين، عن منهج سيد قطب وآرائه النقدية التي أرجع فيها الأهمية للتجربة الشعورية قائلاً:

«ومن هذه الصورة التي رسمها سيد قطب للعمل الأدبي، يتبين لنا الشعور والوجدان، هو قوام العمل الأدبي عنده، فهو شرط العمل الأدبي الأول من حيث هو تجربة شعورية يعانيها الأديب تجاه شيء معين، وهو شرط مهم في شطره الثاني من حيث هو تعبير موح، ثم هو في النهاية غاية، بما يهيج ويثير

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٨.

(٢) نفسه/ ٩.

من انفعالات صورة مادة الألوان فيها الشعور والوجدان»[1].

إن هذه النتيجة التي انتهى إليها هذا البـاحث ـ بالتأكيد ـ تختلف اخـتلافاً جذرياً عن تـلك التي انتهـينا إليها في هـذا البحث. ولو أن الأمر انـتهى إلى الاختـلاف وحسب، لكان الأمر مـيسوراً؛ لأن هـذا الأمر من طبائع البـحوث العلميـة التي تتحكم فيـها عوامل مـوضوعيـة وذاتية متـشابكة، ولكن الأدهى والأمر أن الرجل قد بنى على ذلك نتيـجة خطيرة، وهي أن سيد قطب في هذا الأمر الذي أرجع فيه ـ على حد زعم الباحث عبـدالباقي محمد حسين ـ أهمية الأدب إلى التجربة الشعورية إنما قد تأثر فيه بالناقد الإنجليزي «هـ.ب تشارلتن» في كتابه **فنون الأدب** ولا سيمـا عبارته «إن اللفظة ليست رمـزاً يشير إلى فكرة ومعنى فحـسب، بل هي نسيج متشـعب من صور ومشاعـر أنتجتهـا التجارب الإنسانية، وثبتت في اللفظ فزادت معناها خصباً وحياة». وبناء على ذلك، فإن الباحث يـرى: «أن سيد قطب لم يبـدع هذه الصورة ابتـداءً، وإنما استـفاد في وضع أصولها بآراء النقاد الآخـرين»، وأن «هذه الرؤية الشعورية للعمل الأدبي كانت هي الدعامة الأولى في نقده وتحليلـه لمعظم الأعمال الأدبية التي تناولها، وفي نظرته إلى الشـعر العربي وإلى القـرآن الكريم كنص أدبي»[2]، وأما «في كتابيه **التصوير الفني ومشاهد القيامة في القرآن**، فهذان الكتابان لا يخرجان عن كونهـما معايشـة وجدانية طويلة للقـرآن كنص أدبي، ابتغى من ورائها إحـياء الجمال الفني في القرآن بإبراز طريقته الخاصة في التعبير»[3].

لم يكن سيد قطب قـد أعطى الأهمية الكبرى للجانب الشـعوري، وإنما قد أولاها للجـانب التصويري الذي يشـكل عنده نظرية، لا، ولم يكن ذلك على

(١) عبدالباقي محمد حسين: سيد قطب حياته وأدبه ص٧٢.

(٢) نفسه/ ٧٢ـ٧٣.

(٣) نفسه/ ٧٥.

مستوى فكره النظري وحسب، وإنما كان على مستوى الإبداع كذلك، إنه ـ كما قال صلاح عبدالفتاح الخالدي ـ «كان شاعراً مصوراً، يصور أفكاره وأحاسيسه وانفعالاته، في صور فنية رائعة، تستحوذ على قلوب القراء، وتتفاعل معها مشاعرهم وأحساسيسهم»(1)، وكان في تقويمه للشعر حين يقوم بعمل نقدي للعقاد أو شوقي أو غيرهما يفضل أن يكون ذلك «على أساس ما يثير في نفوسنا من أحاسيس، وما يرسم لخيالنا من صور، وما يطلقنا من أعيان الفكر المحسوسة المحدودة، ويصلنا بالصور الإنسانية وبالحياة المكنونة»(2)، وفي الحقيقة قد كفانا مؤونة البحث في هذه القضية صلاح عبدالفتاح الخالدي في كتابه **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب** كما أن عبدالله عوض الخباص قد أشار إلى أن «كثرة اهتمام سيد قطب بالصور والظلال وجعلته يعد بحثاً كاملاً عن الصور والظلال في الشعر العربي، ولكنه لم يصدر. وإعجاب سيد الذي لا يقف عند حده بالصور والظلال في الشعر هو الذي يفسر لنا سر هجومه على شعر الفكرة والمعنى في الشعر العربي، وبخاصة بعد خروجه الأدبي على العقاد»(3).

وبعد فهل كان سيد قطب وحيداً في مجال العناية بالتصوير أم أن هذا الجانب قد نال حظه من العناية عند غيره من النقاد الذين عنوا بالصورة في مجال التصور الإسلامي؟

في الحقيقة وكما أسلفنا القول ـ كان القدماء، من الرماني، إلى الخطابي،

(1) صلاح عبدالفتاح الخالدي: **سيد قطب الشهيد الحي**، ص١٩٤.

(2) عبد الله عوض الخباص: **سيد قطب الأديب الناقد**، ص٢٥٥، وقد أخذ النص عن م/ **الرسالة**، م٢ ع٥٧٤، سنة ١٩٤٤.

(3) نفسه/ ٢٥٦.

إلى البـاقلاني، إلى عـبد القـاهر الجرجـاني ثم الزمخـشري، كلهم قـد أولوا التصوير أهمية كبرى، غير أن سيد قطب يمكن أن يكون أكثر من أولى التصوير هذا الاهتمـام، وإن لـم يكن ـ في اعتـقادي ـ على حسـاب التصـور، لأنه قد أعطى التصور ـ كما رأينا في فصل سابق ـ الأهمية ذاتها.

على أن هذا لا يعني أن المعـاصرين قـد أهملوا هذا الجانـب، فقد وجـدنا محمـد عبدالله دراز في كتـابيه: **النبأ العظيم ومدخل إلى القرآن الكريم** يعرض لهذه القـضية، ويذكـر أن «الفضيلـة البيانيـة إنما تعتمـد دقة التصـوير وإجادة التعبير»[1] بـل وإن «اللغـات تتفاضل من حيث هي بيـان أكثر من تفاضلها من حيث هي أجراس وأنغام»[2].

على أن درازاً قد عالج أسلوب القرآن بصفة عامـة سنعرض لها في موضعها من البحث في القـسم التطبيـقي، ويكفي أن نذكر هنا إعجـاب الشيخ محـمد الغزالي بما حققه هذا الرجل في مـجال بيان أسلوب القرآن إذ قال: «وكنت أنا نفسي كـثير التطواف حول هذا الجـمال البيـاني، أسرح فيه الطرف وأردد فـيه الفكر، لكني كنت كـالذي شغله الإعجاب بالجـمال عن وضع تفاسـير له، أو لعلني حاولت ثم غلبني القـصور، فتوقـفت مؤقتاً حتى تسـنح فرصة، إلى أن قرأت للمرحـوم العلامة الشيخ مـحمد عبدالـله دراز في كتابه **النبأ العظيم** . . **نظرات في القرآن**، فرأيت الرجل وفّى هذا المجـال حقه، وأفـاض في الحديث كأنما يَتَدَفق من ينبوع لا يغـيض أبداً، وودت لو أن الرجل بقي حتى أكمل ما بدأ، بيد أن المنية عاجلته، فقضى وهو مجاهد في سبيل ربه طيب الله ثراه»[3]

(١) محمد عبدالله دراز: النبأ العظيم.. نظرات جديدة في القرآن، ص١٠٧.

(٢) نفسه/١٠٦.

(٣) محمد الغزالي: نظرات في القرآن ص١٤٦.

ومن الطبيعي أن ندرك من هذا الإطراء تأثر الغزالي بهذا العلامة تأثراً كبيراً، لعله هو الذي جعله يعنى بعد ذلك بجانب التصوير، ويؤلف كتابه **نظرات في القرآن**، يذكر أن «تصوير المعنى الصادق حتى يبرز في الحروف كما يبرز الجمال الإنسان في أبهى حلله... ركن ركين في خدمة الحقيقة وبسط سلطانها وإزاحة العوائق من أمامها»[1]، وهذا لا يعني الانتقاص من أهمية المعنى بالنسبة إلى الصورة، وإنما يعني «أن المعنى على جلاله إن لحقه قصور في صورته وأثره نقصت قيمته وطاشت دلالته»[2].

الصورة الأدبية في غير القرآن الكريم

رأينا حتَّى الآن مشكلة «الصورة» في القرآن الكريم، وقد ركزنا على الناقد المفسر سيد قطب؛ لأنه هو الوحيد ـ فيما أعلم ـ الذي ألف كتابين لهذا الغرض هما: **التصوير الفني في القرآن ومشاهد القيامة في القرآن**، مما يجعل النقَّاد والدارسين والباحثين حين يدرسون القرآن يولون هذا الاتجاه أهمية كبرى، ويؤلفون كتباً مختلفة في دراسة اتجاه سيد قطب هذا؛ منها **سيد قطب الأديب الناقد** لعبد الله عوض الخباص، **وسيد قطب حياته وأدبه** لعبد الباقي محمد حسين، **ونظرية التصوير الفني عند سيد قطب** لصلاح عبد الفتاح الخالدي، وهي مؤلفات ـ كما ترى ـ تستهدف شخصية بارزة في مجال «التصوير الفني» هي شخصية الناقد المفسر سيد قطب.

أما الآن، فنريد، بعد أن بينا بعض الجوانب التي لم يدرسها هؤلاء الباحثون مثل «التصوير» باعتباره معادلاً فنياً للتصور، ومثل الجديد والقديم في نظرية التصوير، ومثل علاقة التصوير بالكلمات بالتصوير بالريشة في مفهوم التصوير

(١) نظرات في القرآن، ص ١٤٦.

(٢) نفسه/١٤٦.

القرآني عند سـيد قطب، أقـول: نريد أن نخرج من دائرة «التصـوير الفني في القرآن» كمـا يراه سيد قطب، إلى الصورة الأدبية في الألوان الأدبيـة عند غيره من النقاد الذين أولوا اهتمامهم للأدب أكثر من القرآن الكريم، مثل عماد الدين خليل، ونجيب الكيلاني، ومحمد إقبال، وغيرهم.

أولاً: عماد الدين خليل.

إن لهذا الناقد وقـفات عند الجانب الجمالـي للنص الأدبي الإسلامي، سواء في كتابه **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي** أو كتابه **النقد الإسلامـي المعاصر** أو كتابه **محاولات جـديدة في النقد الإسلامي**، بل إنه ما فتئ يحذر من الوقوع في التقريرية والمبـاشرة، فنجده يقول: «هناك أيضاً معـضلة ثالثة لا تقل سوءًا عن شقيقتـها، إن كثيراً من المثقفين والأدباء الإسلاميين وغيـر الإسلاميين يتصورون الأدب الإسلامي خطـابة وتقريراً وإرشاداً، دعـوة للضُّلال والمارقين إلـى التزام الطريق القويم، ومـحاربة البدع والأهواء، وتمكينهم من التـغلب على وساوس الشيطان، وحكم ونصـائح أخلاقيـة وإرشادات دينية تصـاغ في قالب قصـيدة تعليمية أو مسرحية تربوية، أو قصة توجيهية، أو مقالة تقريرية، أو استلهام فج لبطولاتنا التاريخيـة، إن هذا التصور الساذج، الذي يصل حد اليـقين لدى فئة من المثقـفين، ليقف حجـر عثرة فيِ طريق فن إسـلامي يتصدى لهـذا السخف ويكون عملاقاً شـامخاً بمستوى العقيدة التي يعـبر عنها، والرؤية التي ينفذها، والدعوة التي يستمد منها الزاد»[١].

فالواضح من هذا أن عماد الدين خليل يرفض رفضاً قاطعاً الأدب الذي يعبر باللغة المباشرة، حتى وإن كانت المضامين التي يحملها ذات قيمة في نفسها، بل

(١) عماد الدين خليل: **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، ص٨٠.

إنه ليعد الأدب المباشر «سخافات» و«تصوراً ساذجاً». وهذا يعني أن الأدب عنده ـ أساساً ـ صورة تعبر عن تصور إسلامي، نظيف وأن «علينا إذا ما أردنا ـ حقاً ـ استعادة مكانتنا الأدبية المتقدمة، وتجاوز مسألة التبعية لآداب الشرق والغرب، أن نتحقق بالشروط الضرورية للإبداع، تلك التي ألمحنا إليها قبل قليل، وبدونها فلن تجدي أية محاولة للوصول إلى المطلوب، بل قد يخشى أن ينقلب سلاح الإبداع الأدبي بسبب من سطحيته وعجلته، وعدم استكماله الأدوات الأساسية إلى سلاح مضاد نشهره ضد أنفسنا، بإعطاء الخصم فرصة الادعاء بأن الأدب الإسلامي لا يعدو أن يكون تقارير وخطباً، وأن الإسلام بالتالي ما استطاع أن يوجد المدرسة الأدبية التي تتلبس طابعه وتستمد من رؤيته»[1].

إن معنى ذلك أن الأدب الإسلامي لن يرقَى إلى مستوى الأدب إلا بالحرص على أدبية الأدب، أي صورته التي استكملت الأدوات الفنية وابتعدت عن التقريرية والخطابة والمباشرة، وذلك بأن ترقى إلى مستوى النموذج والمثل الفني الأعلى وهو القرآن الكريم، الذي ثبت لنا من قبل أنه أساس صورة جميلة، فبذلك تتكون «المدرسة الأدبية التي تتلبس طابع القرآن وتستمد من رؤيته».

صحيح أن العناصر الأساسية في الأدب، التي تصنع الأدبية، كثيرة ومتشابكة، ولكن قوة الخيال لها مكانتها من بين تلك العناصر، فالعملية الإبداعية الجميلة «تحتاج إلى خليط مركب من العناصر ـ إذا صح التعبير ـ لا يمكن بدونها أو بافتقاد بعض عناصرها تلك، أن تتحقق السوية المطلوبة بالإبداع، إن انعدام فاصل الألم، أو تضاؤله ورفاهة الإحساس، وتوفر الأعصاب وقوة الخيال،

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص٧٤.

وسرعة الاستجابة للمؤثرات الجمالية، وتوقد العقل، وتوهج الوجدان، وغنى التجربة العاطفية، وسعة المعرفة، وتنوع المكونات الثقافية بالقراءة المتواصلة، والحضور التأثيري لأكبر عدد من الأعمال الأدبية الكبيرة، والقدرة الفذة على الإبداع والابتكار والتشكيل، والرؤية الشفافة النافذة للظواهر والأشياء وغيرها، لهي تلك العناصر، التي يتوجب لقاؤها ليس بالصيغ الميكانيكية، حيث يتجاوز بعضها مع البعض الآخر، ولكن بالأسلوب الحيوي الفعال، الذي تتداخل من خلاله هذه المكونات جميعاً لكي تنسج بخيوطها الدقيقة المتينة نسيجاً متوحداً تختفي فيه السدى واللحمة، ويصعب تمييز الخيوط ذات الملامح المتفردة، ولا يتبقى بعد ذلك كله سوى قطعة النسيج المحبوك تلك»[1].

فالصورة الأدبية ـ إذن ـ نسيج تتضافر من أجل تحقيقه عناصر مختلفة، كلها بمثابة العوامل الضرورية لحياة النص الأدبي، ولكن هل هي في مستوى واحد؟

إن ناقدنا يرى أن «البيان!! كان هدف الأولين، ويجب أن يكون هدف الآخرين»[2]، وإذا كان البيان يعني الإيضاح في مقابل الغموض، فإن البيان عند القدماء كان قائماً على التصويرة ولعله لذلك وجدناه وهو يتحدث عن علاقة الفلسفة بالفن يذكر أنه قد «تتوهج الأفكار أحياناً في تاريخ الأدب، ولنعترف أنها حالة نادرة، ولا يقتصر دور الأشخاص والمشاهد على التمثيل فقط، بل إنها تجسد الأفكار تجسيداً عملياً، وعندها يحدث أن تتم المطابقة بين الفلسفة والفن، فتمسي الصورة مفهوماً، ويصبح المفهوم صورة»[3].

والسبب في أن يعطَى البيانُ كلَّ هذه الأهمية «أن السمع والبصر واللمس

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٧١ـ٧٢.

(٢) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، ص١٠٩.

(٣) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص٧٣.

والذوق والشم لهي تلك الأجهزة التي تتلقى، فتنتقل معطياتها إلى العقل، لكي يفرز ويمحص، وإلى القلب والوجدان لكي تنفعل وتتأثر، ومن وراء هذا وذاك تكون الدهشة والإعجاب، ثم يكون التعبير الذي يكتب ويرسم وينحت ويغني ويرقص ويعزف ويصور»[1].

فطبيعة المتلقي تقتضي العناية بالتصوير، لأنه يملك أكثر من غيره القدرة على الإفهام والتخييل والتأثير، ومن ثم خلق مواقف لدى المتلقي، وبذلك يتحقق هدف الرسالة الأدبية.

ولما كان الهدف الرسالي يستمد روحه في الأدب الإسلامي من القرآن، فإن عماد الدين خليل كان يعنى في دراساته بهذه العلاقة بين الرؤيا والتصوير، فقد لاحظ مثلاً أن الشاعر جلال الدين الرومي يعتمد «آيات وأحاديث معينة بالذات، تارة للاستشهاد الحرفي، وطوراً لاتخاذها خلفية يستند إليها في تكوين صورة من الصور أو تركيب معنى من المعاني، وهي تجيء بمثابة شاهد آخر على التزام الرومي»[2].

وهذا الالتزام بالرؤية الإسلامية في شعر الرومي مكّنه من صياغة صور تشاكل التصور وتعبر عن الرؤيا، لا سيما وأن «الرومي يتميز برؤية شمولية للوجود، تتجاوز جدران المادية إلى ما وراءها وشدها المبهظ إلى فوق، تماماً كما أراد له الإسلام أن يكون، وهو من أجل تأكيد رفضه للمادية الضيقة، واستعلائه عليها، وكسره أطواقها التي تضيق الخناق على الإنسان، هو من أجل هذا يرسم الكثير من الصور الشعرية الساخرة التي هي أشبه بالكاريكاتور الذي

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص٤٣.

(٢) عماد الدين خليل: محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص١٦٧، مؤسسة الرسالة ط١/١٤٠١هـ ١٩٨١م.

يجسم الخطأ، ويدفع الناس للضحك منه وعليه»[1].

إن كل هذا يبين اعتـماد عماد الدين خلـيل بالصورة الأدبية اهتمـاماً لا يقل عن العناية التي شـهدناها في فكر سـيد قطب النقدي، ذلك الـفكر الإسلامي الذي يربط الصورة دومـاً بالتصور، ليـعلي من شأنها، وليـحملها رسـالة تماماً كالتي يحملها للمضمون، وهو أمر سنلقاه كذلك مع الكيلاني.

ثانياً: نجيب الكيلاني:

حين يتـسـاءل نجيب الكيـلاني في مـعـرض حديثـه عن الأدب الإسـلامي ومفهومه قائلاً: «ألا يمكن أن يكون في الفكرة نفسها جمال من نوع ما؟ ثم ألا يوحي الشكل أو الصورة الأدبـية المركبة بـطريقة فريدة، ألا توحي بانطبـاعات وتصورات خاصة تساهم في اكتمال المعنى وبلورة الفكرة، وتجسيد المفاهيم؟»[2] يكون تساؤله ذلك معبراً عن:

١ـ أن الجمال يوجد في الشكل كما يوجد في المضمون.

٢ـ أن الصورة ينبغي أن تكون مركبة بطريقة مبدعة وأصيلة وفريدة.

٣ـ أن الصورة الجـميلة تنهض برسالة، كـرسالة المضمـون؛ لأنها عندئذ لن تكون أقل من تجسيد لمفهوم.

وهذا الفهم للصورة له دلالته الكبيرة، أقل مـا يقال فيها: إن الصورة ليست زخرفـاً، وإنما هي تعبيـر عن التجربة، وذلك ما عـبر عنه بقوله مـرة أخرى: «الصورة الفنية تكاد تكون تجـربة حية يحدث فيهـا نوع من التمازج بين الأديب والمتلقي، ولوناً من ألوان الحوار الحار والتفاعل الخصب»[3].

(١) محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ١٤١.

(٢) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص٢٧.

(٣) نفسه/ ٢٦.

فالصورة لا تكون صورة أدبية جميلة إلا إذا استطاعت أن تتجاوز مستوى المبدع إلى المتلقي لتحمل له رسالة تحرك الضمير، وتوقظ فيه دواعي الإيمان والإنسانية، ومن ثم صار «من الوهم أن نتصور أن هذا الأثر الجميل ـ الذي تحدثه الصورة الفنية ـ هو كل شيء، إنه وثيق الصلة بنفوسنا وحركتها، وبعواطفنا وتوجهاتها، وبأفكارنا ونموها، وبأرواحنا وسموها. وإذا كان إحساسنا بالمتعة والجمال في حد ذاته أثراً إيجابياً، إلا أنه يظل فرد النزعة، محصور الطاقة محدود الفعالية، إلا إذا حرك في داخلنا البحيرات الراكدة، وأشعل النيران الخامدة فانطلقنا إلى مواقف جديدة، وبدأنا الرحيل إلى آفاق وعوالم أكثر حيوية ودفئاً»[1].

ولكن ما دامت الصورة لها من القوة ما يحرك البواطن ويبعث على تغيير المواقف فإنها ـ وبسبب ذلك ـ لابد أن تكون واضحة بعيدة عن أي لون من ألوان الغموض؛ لأن «الصورة الفنية الغامضة قد تنقل إلى ذهن المتلقي وروحه اضطراباً أو تحركاً أعمى أو انفعالاً طائشاً بلا فهم أو هدف، ولا يتولد عنها إلا التمرد العشوائي أو الرفض الجنوني»[2]. وعلى هذا الأساس الذي يقتضي أن تكون الصورة الفنية واضحة يأتي الرفض الصريح الذي «يجهز على الفكرة القائلة بأن الإبداع هو الغموض والصورة الفنية المبهمة التي تتدفق من تيار الوعي واللاوعي، فمسؤولية الكلمة ـ إن كنا نؤمن بها ـ تقتضي الوضوحَ دون إهدار للقيم الفنية الجمالية»[3].

ثم إذا كان الأدب الإسلامي ينهض ـ أساساً ـ برسالة، فإن النموذج الذي

---

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٢٦.

(٢) فسه/ ٣٠.

(٣) نفسه/ ٢٩.

يحذو حذوه في التـصوير هو القرآن الكريم، والحديث النـبوي الشريف، ومن ثم ينبغي أن يكون التصوير في الأدب الإسلامي كالتصوير فيهما، فهو يرى أنه ليس «في حاجة إلى استعراض أسلوب الرمز في القرآن وفي سنة المصطفى عليه الصلاة والسلام، ويكفي أن نشير بإيجاز إلى نقاط أساسية تتعلق بالرمز فيهما:

أولاً: يتميز الرمز بالوضوح.

ثانياً: يتنوع الرمز في القرآن والأحاديث أيضاً بالصـورة الشافية الكافية التي تبدو كلوحة فريدة المثال، سواء كانت قصة أو صيـغة بيانية مستمدة من الطبيعة والواقع أو ما وراء الطبيعة.

ثالثاً: إيجابيـة الهدف من الرمز، بحيث يأتي بنتيـجة بنَّاءة ذات جدوى في التصور والسلوك الإنساني.

رابعاً: ربط الجمال الفني أو التعـبيري أو التصويري بالفائدة: ﴿**لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لأُوْلِي الأَلْبَابِ**﴾ [يوسف: ١١١].

خامـساً: للرمز في القـرآن سمات عامـة، بحيث لا يبعث على الغـموض والحيرة والبلبلة، وبذلك كان متقبلاً لدى أصحاب الديانات الأخرى في الجزيرة العربية، وفارس والروم ومختلف مكان المعمورة حتى يومنا هذا»[١].

فهذه هي المميزات الجوهرية للرمـز في القرآن، الارتباط بالفائدة، والإيجابية في الهدف، والتنوع، والوضوح وهي التي ينبـغي أن تراعَى في الصورة الأدبية ولا سيما الرمـز، لتنهض الصورة بالرسالة كاملة. وعليه فإن «قـضية الرمز في أدبنا المعاصر تحتاج إلى وقـفة متأنية من حيث مصدره وموقعـه، ووظيفته الفنية والفكرية وطبيعته، هذا إذا أردنا لعالمنا الإسلامي أدباً متميزاً معبراً صادقاً»[٢]

(١) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي ص٧٩ـ٨٠.

(٢) نفسه/ ٨٠.

فما هي حالة الرمز في أدبنا المعاصر؟ وكيف يتعامل مع التراث الإسلامي والعالمي؟

الرمز في أدبنا المعاصر:

حينما عالج نجيب الكيلاني الرمز في أدبنا المعاصر توقف عند عدة مسائل هامة، نذكر منها:

وظيفة الرمز، صور ظهوره، وتداخله مع وسائل البلاغة، وأثر الفلسفات الغربية فيه، واستعارة الرمز الغربي.

١ـ **وظيفة الرمز**: فللرمز ـ كما يرى ـ وظيفة حيوية، فهو صورة موحية مؤثرة من صور الجمال التعبيري، إنه يوحي ـ من جهة ـ بما للأديب من موهبة صادقة، وثقافة واسعة، وتمكن من امتلاك سليم وقوى للغة، توظيفاً وتفجيراً. ومن جهة ثانية يخفف من الرتابة بسبب ما يضفيه على التعبير من حيوية وإثارة. ومن جهة ثالثة يعمل على تجسيم الرؤى تجسيماً بارزاً، مما يعين على إحداث ربط قوي بين المتلقي والمبدع، إذ يساعد المتلقي على استلهام المعاني المقصودة في النص[١].

٢ـ **صورة تجليه**: ثم إن الرمز يتجلى في عدة صور بحسب المرجعية الأساسية له، فقد يكون مما «ورد في حدث تاريخي بارز، أو لعب دوراً عقائدياً ذا معنى خاص، فأصبح دلالة على فكرة من الأفكار، أو رمزاً على سلوك اشتهر به». ثم إنه قد يتألق في كلمة واحدة، وقد يكمن في تعبير موح، أو يتشكل في صورة نابضة، أو يأتي في شكل أسطورة من الأساطير. وهو بعد ذلك قد يكون راجعاً إلى جماد أو نبات أو حيوان أو بشر أو حدث[٢].

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص ٧٣.

(٢) نفسه/ ٧٣.

٣ـ عـلاقتـه بالفلسـفـات الغربيـة: ولكن لما كـان الرمز مرتبطـاً بالوجدان والفكر، فإن الشـاعر قد يعبـر برمز يرتبط أساساً بخلفـية ثقافيـة تأثر بها على الرغم من مخالفتـها لروح ثقافة أمته، مما يجعل الرمز عندئذ حـاملاً لمشاعر قد تكون معـادية للإنسانية والقـيم الإسلامية، فـقد كان الاطلاع على الفلسـفات الغربيـة دون تمحيص، مما «أمكـن أن تجد تلك الفلسـفات مكانهـا في الشارع والبيت والمؤسسـات الفنية، وفي نفوس الكثير مـن الناس، واستطاع الرمز في شعر الشعراء، وقصص القصاصين، ومسرحيات الكتاب، أن يجد أرضاً خصبة تنمو وتترعرع فيها إيحاءاته ومؤثراته»[١].

ولبيان ذلك ضرب لنا مثلاً بهذا النص: «المساء ثقيل، وبومة تنعق من بعيد، والسحب المعتمـة القاسية على عنقي، برومثيوس العبـد المشؤوم يدفع الصخرة إلى أعلى، وما إن يقترب من القمة حتى تتدحرج، فيعود ليحملها ويدفعها من جديد . . .، أي عذاب في هذا الوجـود، وآلهة الحب كفرت بالنعـمة، ماتت حبـيبتي وأنا أعض بنان الـندم، مداخن سوداء، ورود مطمـورة في الأوحال، وضيوف المأدبة ذئاب وثعابين. .»!

ثم يعلق مبـيناً أن هذا النموذج ـ على صـغره ـ يحمل العـديد من الرموز: البومة، المشنقة، برومثـيوس، ذئاب، ثعابين، كل هذه الرموز تمثل لوحة تطفح بالألم وقسوة الحـياة، وهي ـ بهذه الصفة ـ تعـكس رؤية فلسفية غربيـة مدمرة ساخطة لا تهب منهـا رائحة من الأمل أو الصبـر والإيمان والرضا، أتكون هذه الصورة انبعاثاً من نفس مؤمنة، وقلب راض بقضاء الله وقدره؟!

ويخلص الناقد إلى الـهدف المنشود، وهو التـأكيد «أن الثقـافات المستـعارة

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص ٧٤.

والقيم الغربية عن عقائدنا والتقليد الأعمى لكتاب الغرب، كل ذلك قد سرب إلى نفوسنا جموحاً عاطفياً سلبياً، وأورثنا الكثير من العلل التي أفرزتها الفلسفات الغربية كالوجودية، والرومانسية وغيرهما»[1].

وعلى أي حال، فإن توظيف مثل هذه الرموز الغربية له خطره على عقيدتنا وثقافتنا والبنية النفسية لشعوبنا، لما يحمله من تصور سقيم، وعلى حد تعبير عبدالباسط بدر «طبيعي أن هذا التصور المهزوز هو امتداد للتصور الإغريقي الوثني للآلهة، حيث يناضل الإنسان ضدها لينتزع سعادته منها ويحبط إرادتها، ويوجه إليها التهم ويصفها بالصفات التي توجه لإنسان سيِّئ»[2].

٤ـ خطر استعارة الرموز الغربية: ونظراً إلى خطورة الرمز المستعار من الثقافة الغربية التي تتخذ من التصور الإغريقي مرجعية لها، ومن ثم تصوغ الرموز في إطار ثقافي أقرب إلى الجاهلية منه إلى أي شيء آخر، فإن الناقد نجيب الكيلاني يهاجم هذا الرمز بشدة، معتمداً على رأي لشاعر ماركسي هو صلاح عبدالصبور؛ إذ كان «قد حمل بشدة على أولئك الشعراء الذين حشدوا الكثير من الأسماء الرمزية المستوردة في شعرهم باسم الرمز، وأثقلوا مقاطعه بالحدث الأسطوري، واستعذبوا الإبهام والرمز والغموض، فلم يستطيعوا بعدئذ أن يصلوا إلى عقول الناس ووجدانهم.

إن نجيب الكيلاني يرى أن هذه الاستعارات الكثيرة للرموز التي تتنافى مع عقيدتنا، أدت إلى فساد كبير، فساد في الذوق، والتصوف، والإيمان أيضاً، فقضية «المصلوب» مثلاً وموحياتها ودلالتها تتردد في أشعار شعرائنا، وفي كل كتاباتهم الإبداعية بنفس التصور المسيحي، وكذلك الرموز ذات المنحَى

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص ٧٤ـ٧٥.

(٢) عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ص٥٩.

الوجودي، التي تورث الأنانية والرفض المطلق لكل ما هو ديني، وتنسخ الكثير من المثل العليـا والقيم الـتي بفضلهـا سمت الحـضارة الإسـلاميـة في سمـاء الحضارات[1].

إن خطورة هذه الاستعارات يتعدى خطرها إلى الأجيال المقبلة حينما يقرؤون بغيـر وعي، فتتشكل عـقلياتهم وفق تلك التـصورات الغربيـة، وبذلك ينعكس أثرها على السلوك الفـردي والجماعي ليـؤدي في النهاية إلى تحطيم المجـتمع؛ «لأن ذلك الفن لا يقوم برموزه ودلالته على أسـس سليمة من الواقع التاريخي أو التـجريبي، ولا يـستطيع أن ينهـض بأمة أو يبني قـوة قـادرة أو يشكل من المستقبل جنة وارفة الظلال تفوح بالحب والأمل والعمل البناء»[2].

٥ـ ارتباط الرمـز بالمبدع: وإذا كان الرمـز يرتبط بالإطار المرجعي للأديب، فهو ـ في الحقـيقة ـ يرتبط بالفلسفة التي تشكل الخلفـية الثقافية لتلـك المرجعية ومن هنا نجـد الرمز في حقـيقـة الحال ولا سـيما حين يكـون تقليداً يعـبر عن شخصـية الكاتب، ذلك لأن الرمز يوظف في إطار تجربة، ومـعاناة، ومن هنا وجدنا نجـيب الكيلاني يقـرر «أن الرمز والمعـاناة توءمان»[3]، لأن الرمز يرتبط بصاحـبه ارتباطاً وثيـقاً، فهو ينبـعث من قلب الفنان الموتر ويحمل في انبـعاثه انعكاساً لعقيدة ذلك الفنان وثقافته وميوله[4].

تحليل الرمز في ضوء التصور الإسلامي:

لئن كان الرمز يرتبط بهذه الشبكة من العلاقـات، ويستمد قوته من الفلسفة

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص٧٦.

(٢) نفسه/ ٧٨.

(٣) نفسه/ ٧٧.

(٤) نفسه/ ٧٣ـ٧٤.

التي يستند إليها، فإن تحليل الرمز وتقويم دوره الذي قام به في العمل الأدبي يتوقف أساساً على طبيعة التصور الذي سيق فيه من جهة، والذي يتمتع به الناقد أو المتلقي من جهة أخرى.

فإذا كان الأدباء حين يوظفون الرمز بسبب شغفهم بتصوير الآلام النفسية، والانتكاسات العاطفية، فإن الرمز يكون ناجحاً إذا أدى وظيفته، وذلك بأن يستهدف تطهير النفس، والنهوض بعبء الرسالة ومجابهة الواقع، والتصدي للأعاصير، فعندئذ يؤدي وظيفة بناءة لصالح الفرد والمجتمع[1].

إن تقييم الرمز وتحليله يقوم على عدة تساؤلات ترتبط بتلك العلاقات التي سبق ذكرها، ولا سيما علاقة الرمز بالأديب إذ نتساءل «هل متشائم أم متفائل وهل يجنح إلى الغموض أو الإبانة، وهل يتصف بالأنانية أو الإيثار أو التضحية، وهل يهدف إلى البناء أم إلى الهدم، وهل تتكون نظرته إلى الحياة والناس بالحب والتعاطف أم بالكراهية والنفور؟»[2]. وكذلك الأمر بالنسبة لعلاقة النص بالتصور الإسلامي؛ إذ إن كثيراً من الشعراء والكتاب يوظفون الرمز وقد حادوا به عن الصواب لهدف، أو يعطيه من المدلولات والتفسيرات ما لا يتفق والتصور العقائدي السليم، فهناك مثلاً قضايا متعددة؛ مثل: الحرية، والقضاء والقدر، والحب والبغض والعلاقات الثنائية والجماعية وغير ذلك من الأمور التي يخوض فيها الفنانون فيصوغها كل واحد بفلسفته الخاصة فيحيد بها عن الصواب[3].

ومن هنا أصبح لزاماً على الناقد الإسلامي ـ وهو يفسر النص بصفة عامة،

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص ٧٧.

(٢) نفسه/ ٧٤.

(٣) نفسه/ ٧٦.

والرمز بصـفة أخص ـ أن يبقى وسيطـاً بين النص والقارئ: «إن تشكيل أذواق الناس ووجدانهم أمانة ورسالة خطيرة، والناقـد الأمين يستطيع أن يقوم بواجبه في هذا الإطار، وأن يقف حارساً على قيم المجـتمع المسلم، لا أن يساعد على هدم ما تـبقى في قلبـه وعقله من أصـالة وصدق وإيثـار واستـمساك بـالمبادئ الفاضلة، تلك التي يقرؤها في كتاب الله»[1].

وبعد هل تكفي هذه الملـحوظات الموجزة لبيـان المنهج الإسلامي في تفسـير الرمز؟ أين مجـال اللاشعور؟ ما الدافع النـفسي لاختيار الرمـز؟ هل الرمز هو الذي يحدث فينا الأثر الفني بما يثيره فـينا من كوامن مكبوته في اللاشعور؟ ما الفرق بين الرمزية والتسامي الفني أو التعبـير المجازي الذي تُراعَى فيه الأسباب الأخلاقية؟ هل يمكن الاستعانة بالسيرة لتفسير الرمز؟

نقول ذلك لأن مشكلة الرمز وعلاقته بالتصور والتجربة النفسية للمبدع ذات قيمة منذ القديم؛ إذ نجد الجاحظ مـثلاً يقول: «وشيء قد قتلته علماً، وهو أني لم أر ذا كـبر قط علـى من دونه إلا وهو يذل لمن فـوقه بمقـدار ذلك ووزنه». ويقول في مـوضع آخر: «فالنبيل لا يتنـبل، والفصيح لا يتفـصح، ولم يتزيد أحد إلا لنقص يجده في نفسه»[2].

يبدو لي أن الإجابة عن هذه التسـاؤلات هي التي ستكون جزءاً من الحديث في الباب الثـالث، ولا سيمـا فصليـه الثاني المعنون بـ«منهج النقـد الإسلامي» والثالث الذي عنوانه «النقد والعلوم الإنسانية».

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص٨٤.

(٢) الجاحظ: الحيوان ج٦، ص٧٢، والعبارة الثانية أخـذت عن إليا الحاوي من كتابه النقد الأدبي، ويعد مثل هذه الأمور تمويهـاً (البخلاء ص١٤، ١٥) ويسميـه أحياناً "التركيب المـتضاد والمزاج المتنافي". البخلاء ص١٥.

ثالثاً: محمد إقبال عروي:

دعنا نبدأ مع هذا الناقد في مسألة غموض الرمز والصورة الشعرية، لكي لا نقع في التكرار، ذلك لأن هذا الناقد له موقف مغاير نوعاً من المغايرة، وخاصة بالنسبة إلى مشكلة الوضوح والغموض.

ولعله لذلك قسم الصورة الشعرية إلى نوعين أساسيين رغم تعدد مستويات الصورة؛ هما:

١ـ الصورة البسيطة: وهي التي لم تتجاوز سطح الإدراك، وتظل تطفو في المساحات القريبة لا تقدم صورة بقدر ما تلمح إليها، فيها كثير من البساطة التي تدل على فقر في الخيال، وعجز عن إدراك العلاقات الخفية بين العوالم المتناقضة في ظاهريتها[1]، وهذه الصورة ينتقدها العروي ويثور على النقاد القدماء من الصولي، إلى المبرد، والقاضي الجرجاني، وابن طباطبا، وابن سنان؛ لأنهم يفضلون الصورة البسيطة ويتعاملون «تعاملاً حماسياً مع الصورة الشعرية التي لا غموض فيها»[2].

٢ـ الصورة التركيبية: وهي التي تدرك العلاقات الخفية بين جميع قضايا الوجود، وتعمل على ضبطها في صورة متكاملة، قد لا تدرك إلا بعد إعمال الذهن والتأمل الدقيق، وهذا ما كان يثير قديماً إعجاب عبد القاهر الجرجاني فيقول مؤكداً: «ليس بين الخفايا والمشكلات أغرب مذهباً في الغموض، ولا أعجب شأناً من المزية، ولا أكثر تعنتاً من الفهم، وما قاله العلماء والبلغاء في صفتها رموز لا يفهمها إلا من هو في مثل حالهم من لطف الطبع، ومن هو

(١) محمد إقبال العروي: جمالية الأدب الإسلامي، ص١٧٤.

(٢) نفسه/ ١٧٥.

مهيأ لفهم تلك الإشارات»[1].

فهذه الصورة المركبة التي استحسنهـا، إنما استحسنها لما فيها من عمق يؤدي أحيـاناً إلى الغموض. ولقد فـضل عبدالقـاهر الجرجاني على غيـره من النقاد القدماء؛ لأنه يقف في الطرف المقابل مع البلاغيين والنقـاد «الذين استشعروا قيمة الصورة المركبة، وأولوها اهتـماماً بالغاً رغم ما فيهـا من مشقة»[2]. وقد تمسك العروي بهذا الموقف الذي يفضل الصورة التي لا تتلقى إلا بعـد جهد و«مشقة» حتى وهو يقوم بالتطبيق على الشعر، فقـال: «بعد هذا التمهيد الذي ألمحنا فيه إلى أنواع الصـورة نعود إلى مسـتوى الصـورة الفنية عند حكمـت صالح. إن الشاعر هنا حـريص على أن يتعامل مع الصورة تعاملاً يقظاً يخـرجها من دائرة التسطح والسذاجه التي لا تتعدى التشبيه، ويحملها مشتعلة إلى عوالم ممتدة في الفضـاء الشعري قـد تؤول إلى نوع من الغمـوض والإغراب، لكنها لا تفـقد توجهها في جميع الأحوال»[3].

إن موقف هذا الناقد ـ إذاً ـ يخالف غيره من النقاد الإسلاميين الذين رأيناهم قبل قليل يجنحون إلى الوضوح، وينتقدون بشدة منهج الشعراء الذي يوغل في الغموض، فهل معنى ذلك أن هذا الناقد يتعامل مع النص خارج سمة من أهم سمـات الشعر الإسـلامي، وهو الوضوح الذي يسـاعد على توصـيل الرسالة وتبليغ الخطاب؟

يبدو أن الناقد قـد تأثر بالشعر المعاصر تأثراً كـبيراً من جهة، واعـتمد على

(١) جماليـة الإدب الإسلامي، ص١٧٦، والنص منسوب إلى الجرجاني: وهو الذي استـأنس به كتاب: أسرار البلاغة ص١٢٨.

(٢) نفسه/ ١٧٥.

(٣) نفسه/ ١٧٧.

قاعـدة أساسية في فـهم الصورة والرمز من جـهة ثانية، ألا وهي دور اشـتراك المتلقي والمبدع في التصور الواحد في كـشف معاني الرموز، أو قل ـ على حد تعبيـر ريتشاردز ـ: لكي يتم التوصيل، لا بـد أن يكون الناس شديدي الألفة، ويلزمهم من أجل ذلك الانسجام مقدار هائل من المشاعر المشتركة.

أقول ذلك؛ لأنـي وجدته يقـول: «لا بد من التعـامل واكتـشاف عمق الـرمز والصورة في مظانها داخل قصائد الشعـراء الإسلاميين ودواوينهم، أثناء دراسة فنية واعية، ووقتئذ يتبين بكل وضوح حرص هؤلاء الشعراء الإسلاميين على الاستفادة من أحدث المعطيات الفنية التي تتغنى بهـا المناهج المعاصرة، دون أن تتسرب إليهم عقدة الذنب، أو مخالفة الرؤية الإسلامية كما يتوهم بعض الناس»[١].

والمثال الذي يساق هنا يبين ـ فـعلاً ـ علاقة الاشتراك في التـصور والوجدان بإدراك معنى الصورة الشعرية، فقد توقف عند قول الشاعر محمد بنعمارة:

أنا لست الخاتم تتوالد منه القدرات الخارقة

ولكن من صحب رسول الله

ومن نسل جباه يتفصد منها الغيم الواعد بالأمطار

وعلق عليه قائلاً: «ففي ثلاثة أبيـات تتشكل ثلاثة رموز: رمز الخاتم المرتبط بقصة سليمان عليه وعلى نبينا الصـلاة والسلام، ورمز الصحابة، ورمز الغيم، وتتوحد فيما بينها عبـر خيط خفي يمرر إليها ألواناً تساهم في تكثيف الصورة، وصرف الريشة إلى أبعاد ثانيـة في نفسية المتلقي، فتحـيل اللحظة بمجموعة من الدلالات ليتفصد منها أثناء وبعد قـراءتها وتأملها غيم من الانعكاسات الرمزية يوازي الغيم الواعد بالأمطار»[٢].

(١) جمالية الأدب الإسلامي، ص ٨٠.

(٢) نفسـه/ ٧٩.

فهذا الناقد ـ إذاً ـ إن كان قـد فضل الصورة المركبة لكثافتهـا وخفائها، فإن ذلك أمر تَأَتَّى له، وتسامح فيه ـ لا حباً في الغموض ـ لأن الغموض قد يعوق الرسالة، وهي هدف أسـاس للأدب الإسلامي، وإنما تسـاهل؛ لأن الرمز حين يكون مـرتبطاً بالتصـور يصبح سهـل المنال، منقاداً للناقـد البصـير، ذلك لأن الصور الإيحائيـة لا تعقل بغير التصور الذي يرمـز إليها؛ لأن الفكرة لا بد أن تنحل بكاملها في التصور، لاشتـمالها على العنصر العاطفي والروحي، وعلى تجارب الشاعر النفسية ورؤيته للوجود، بحـيث تجعلها هذه العوامل غير مستقلة أو منفصلة أو مـقصودة لـذاتها، بل هي مرتبطة بغـيرها من الصـور في العمل الفني بعـاطفة سـائدة تجـعلها لا تـقف عند مدلولهـا الظاهري القـريب، وإنما تتجاوزه لتربط بين ما يشاهد ويحس من جهة وما يشعر به الشاعر ويتصوره من جهة ثانية[1].

إن الصورة ـ إذاً ـ تحلل في سيـاق؛ لأنها لا تفهم إلا في سياقهـا الثقافي، ولا يمكن أن تدل دلالة سليمـة إلا في إطار السياق الذي ولدت فيه، لا سـيما وأن السياق أبدًا وليد تصور معين للكون والحياة.

ومن هنا كان الفهم الصحيح للصورة مرتبطاً أشد الارتباط بهضم التصورات التي تنبثق عنها، والتي تتـحرك الأدوات التعبيرية والتـصويرية في ظلها، ذلك لأن التصور بمثابة العامل المشترك الذي يحرص على بقاء القناة الرابطة بين المبدع والمتلقي في عملية التوصيل بصفة عامة والشعر بصفة خاصة، فالمقاصد الشعرية التي تختفي وراء الصورة والرمز مرهونة بهذه القناة التوصيلية.

ولقد كـان الدكتور محـمد ناصر محـقاً حين قال ـ وهو بصدد دراسـة لغة

(١) أحمد على دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، ج١/ ٣٤٤ـ٣٤٥.

الشاعر مفـدى زكرياء: «إن مثل هذا التوظيف الفني كثيراً مـا نجده في قصائده الثورية، فهو يعتصر ما في المفردة القرآنية من دلالات نفسية بعيدة، قد لا يدرك كنه أبعادها سوى المتلقي الحافظ للقرآن»[1].

وقد وضع الدكتـور محمد ناصـر بصماته على بعض الكلمات الـتي وظفها مفـدى زكرياء ثم علق قـائلاً: «ولا نحسب أن الشـاعر اسـتخدم هـذه المفردة بالذات اعتباطـاً، فهو حين استخدمهـا، كان ـ ولا شك ـ يرمي إلى ما وراءها من مشاهد قرآنية قوية»[2].

هذا فضـلاً عن كون الغمـوض في الشعر لازمـة من لوازمه، إذ كمـا يقول الدكتور محمود إبراهيم:

«يبـدو أن الغـمـوض ـ أو قدراً منه على الأقل ـ لازمـة من لوازم الفن التي لا بد منها للفنان، مهـما كانت طبيعـة فنه، ولا سيما للشاعـر الذي يتخذ من الكلمة أداة لفنه الشعري، ومن الصعب أن نتصور فناً موحياً مؤثراً يخلو بصورة كلية من الغموض في صورة من الصور»[3].

إن الصورة مهـما تكن غامضة يبقى حلـها وقفاً على طبيعـة التصور وتلك الوشائج الروحيـة بين المرسل والمتلقي، وذلك لأنه في واقع التلقي يتدخل هذا العنصر بقـوة؛ «فمن التداعيـات النفسية، والرؤى الحـسية تتشكل أمـام القارئ الصورة المؤثرة العذبة الجميلة التي قد تصدمه أحياناً بعمق خطوطها وصرامتها، وقد تذهـب به بعيداً أحـياناً أخـرى، بتمـاوج هذه الخطوط التي لا تكاد ترى

(١) محمد ناصر: مفدى زكرياء، ص١٧٢.

(٢) نفسه.

(٣) محـمود إبراهيم: هل الشـعر في دور الانحسـار: ص٤٢، مجلة المشكاة، ع٨ سنة ٢، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

منفردة، لكنها هناك في نسيج الصورة تعمل عملها من وراء المنظور المباشر لكي تمنحنا التشكيل البديع»[1].

إن مشكلة الغـموض التي قد نـسوغها بالـعامل الروحي المشتـرك بين المبدع والقارئ ينبغي ألا تتـجاوز الحد؛ لأننا في الحقيقـة لسنا أمام نظرية الفن للفن، وإنما نحن أمام نظرية الأدب الإسلامي التي حملت على عـاتقها رسالة عرضت: ﴿عَلَى السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الإِنسَانُ﴾ [الأحزاب: ٧٢] فلا بد أن يـنهض لها، إنهـا رسالة العـمران الحـضاري و«إن من شروط الثقافة البانيـة أن تكون واضحة الأهداف، ولكن من شروطها كذلك أن تكون وسائلها منسجمة مع طبيعة الأهداف، ومن هنا تتداعى القاعدة المكيافيلية «الغاية تبرر الوسيلة» فالغاية في مفهوم الثقافة البانية لا تبرر الوسيلة، وإذا كان الهدف الأسـاسي هو تكريم الإنسان وتحـريره من كل مظاهر الخـوف والتواكل والإحجام، فإن من الخيانة أن نسيـر بهذا الإنسان في سراديب التيه، وإن كانت طبيعـة العمل الأدبي ـ باعتباره رافـداً جوهرياً من الروافد الثقـافية ـ تتنافى في التسطيح وتتطلب قـدراً من الإشارات المحملة بالرموز، فـإن ذلك لا ينبغي أن يكون مبرراً للسقوط في الإبهام، وإلا تعطلت رسالة الأديب»[2].

إن ارتباط الأدب الإسـلامي بالرسالة ـ كما حـددها الوحي نفسه ـ يقـتضي تعاملاً خـاصاً مع الأداة الفنية بِعَدِّها وسيلة من وسـائل التبليغ والإصلاح، بما في ذلك الصـورة، بل لعل الصـورة من أبرز تلـك الأدوات، لما تنهض به من دور فعال في التوصيل، ولكن المتكأ الأسـاس للصورة هو الخيال، لذلك ينبغي

(١) عـماد الدين خليل: تقـديم لديوان حي على الفـلاح، م المشكاة، ع٩، ص٦٣ (والديوان للشـاعر حكمت صالح).

(٢) حسن الأمراني: نحو ثقافة بانية، م/ المشكاة، ع٥، ٦، ص٦-٧، (سنة ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م).

أن يطرح السؤال:

من أين يبدأ الخيـال عند الشاعر المسلم وأين ينتهـي؟ وما حدوده مع الواقع حين ينطلق، ومع المبالغة أو الوهم حين ينتهي؟

تلك أسـئلة طرحهـا الناقد الإسـلامي أحـمد بسـام ساعي، فلننظر كـيف سيجيب عنها.

رابعاً: بسام ساعي ومعادلة الخيال والواقع عند الشاعر المسلم:

حقـاً، إن القدماء قد عـرضوا لمشكلة الصورة مـن حيث هي خيال مـبدع، وقارنوها بالواقع حـيناً، ووصفوها بالتـوهم أخرى، ويكفي أن نقف عند نص واحد للزمخشري، لندل على ذلك. قال: «ولضرب العـرب الأمثال، واستحضار العلماء المثل والنظائر شـأن ليس بالخفي في إبراز خبيات المعـاني ورفع الأستار عن الحقـائق، حتى تـريك المتخيـل في صورة المحقـق، والمتوهم في مـعرض المتيقن، والغائب كالشاهد»[1].

ولكن كان حـديثهم عنهـا موجزاً، وربما كـان عرضاً، ولم يكن مـستهـدفاً الواقع والخـيال إلا عند بعض المتـصوفـة مثل ابن عـربي[2]، فهل يأتـي النقد الإسلامي المعاصر في الأمر بجديد؟

إن الدكتور بسـام ساعي حين يقول: إن دراستنا ستنطلق من زاوية مـختلفة جـديدة على الدراسـات الأدبية والـنقدية، وهي زاويـة المعادلة الشـعـرية بين عنصرين ابتـدائيين من عناصر الشعر: الواقـع والخيال[3] إنما يكون قد ألمع إلى الجانب الجـديد في هذه الدراسة، هي زاوية المعادلة بين الواقع والخـيال، ولكن

(١) الكشاف: ١/ ١٩٥ وانظر: مقدمة هذا الفصل.

(٢) سليمان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص٣٣-١٠٤.

(٣) الواقعية الإسلامية في الأدب، ص١٢٢.

قبل ذلك لا بد أن نفهـم معنى الواقع، إذ إن بعض المفاهيم والتصـورات تقصر الواقع على المحسوس وحسب، في حين أن الواقع في التصور الإسلامي يشمل الواقع المادي والواقع الغـيـبي، بدليل قـوله تعـالى: ﴿إِنَّهُ لَحَقٌّ مِّثْلَ مَا أَنَّكُمْ تَنطِقُونَ﴾ [الذاريات: ٢٣].

ويكون الواقع عند بسـام ساعي مطروحـاً بهذا التصـور الأخيـر، لذلك قال: «وحين نعرف الواقع عنـد الشاعر، فلا بـد أن نضع في حسابنا أن واقع الشـعراء ليس مطلقاً بل خصوصياً ومميزاً، يتكون عند كل منهم بألوان عصره وبيئته وثقافته وعقـيدته»[1] فالعـقيدة تدخل على أنهـا عنصر أساس في تحـديد معنى الواقع. ولذلك نظر هذا الناقد ـ وهو يدرس الشعر ـ إلى الشاعر محمد هاشم الرشيد من هذه الزاوية قائلاً: «وإذا أردنا أن نتلمس الواقع عند محمـد هاشم رشيد، فلا بد أن ندرك أولاً أنه شاعر مسلم ولد ويعيش في أرض الإسلام الأولى»[2].

وهو إذ يقـول ذلك، إنما لأن «الواقع المسلم ينظر إلى الكون بعـينين اثنتين، فيرى فيه الجـانب المادي مثلما يستشعر فـيه الجانب الروحي، ثم لا يفصل بين الجانبين، بل يتـوحدان في داخله عند محـرق واحد، فيكون بهـذا أقرب أنواع الواقع إلى الواقع، إن الواقع الإسـلامي يرتفع هنـا إلى درجة الحـقـيقـة . . . الواقع الإسلامي ـ يتجـاوز ـ حدود العقل القاصـرة ليمتد بخيـوطه الكثيرة إلى سماء الروح»[3].

ومعناه أن هناك فرقاً ـ في إدراك الواقع ـ بين المقياس الذي يستخدمه المسلم في الإدراك، والمقياس الذي يستخدمه غيره، ومن خلال هذا المقياس تدرك العلاقة بين

---

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب ص١٢٣.

(٢) نفسه/ ١٢٣.

(٣) نفسه/ ١٢٤.

الخيال والواقع في نظر بسام ساعي: «ومن هذا المفهوم ننظر إلى المعادلة بين الواقع والخيال عند الشاعر المسلم، وإذن لنقل ما دام يحمل العقيدة الإسلامية، إنها المعادلة بين الحقيقة والخيال، ومقياس الحقيقة هنا لا يمكن أن يكون مقياساً عقلياً، لأن الحقيقة العليا فوق العقل؛ إنها فوق الواقع الأرضي المحسوس، الذي تستطيع أن تطاله جنود العقل: الحواس الخمس، وهكذا قد تكون المبالغة من وجهة نظر واقعية أرضية، حقيقية من وجهة نظر الواقعية الإسلامية»[1].

إذاً فهناك معنيان للواقع يرتبطان بطبيعة التصور، الذي ينبثق عنه خيال الشاعر، ومن ثم كانت الصور الشعرية المبدعة مختلفة في تصويرها للواقع، ومختلفة في الرؤيا الكونية التي تقدمها حين تتشكل لتعبر عن تجربة شعريةٍ ما.

فأما الصور الشعرية التي ينتجها خيال إسلامي فهي تلك الصور التي يتعانق فيها الغيبي بالحسي، والمادي بالروحي، وتلك هي واقعيتها، بل وتفتقد صفة الواقعية كلما ضحت بجانب من جانبي التصور.

أما الصور التي ينتجها خيال يستند لأي تصور آخر، فإنها لا شك تختلف عن الصور الأولى؛ لأنها تقدم فهماً وإدراكاً ورؤيا تختلف؛ فهي إما أن تكون مغرقة في الروحانيات لدرجة التصوف، وبذلك تهمل المادي، وهذا غير واقعي، وإما أن تغرق في الماديات، مهملة للروحاني، وهذا لا واقعية فيه.

بل أقل ما يقال فيه: إنه غلو وتنكر لجانب من جوانب الواقع، ولهذا نجد بسام ساعي إذ يتحدث عن واقع الشاعر المسلم والواقع الإسلامي، ويخصهما بهذا التمييز والتفرد عن الواقع المجرد أو الواقع المادي، أو الواقع الملحد، فلأن «الواقع المسلم لا ينظر إلى الكون بعين واحدة قد تكون عين المادة، فيرى في

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب، ص ١٢٥.

الكون عقلاً ومادة ليس أكـثر، وقد تكون عين الروح، فيرى فيـه روحاً مجردة من كل واقع مادي، ومنكرة لوجود الأشياء المادية من حولها على طريقة بعض المذاهب الشرقية»[1].

ثم إن هذا الفهم لطبيـعة الصورة الشعرية وهي تعـمل على خلق معادلة بين الخيـال والواقع، والغيـبي والحسي، والمادي والروحي، قد مكـن الناقد من أن ينظر إلى صور بعض الشـعراء المعاصرين والقـدماء على حد سواء، ليـبين أنها ليست منطقـية أو واقعيـة وأنها تمثل المبالغـة في أظهر صورها كمـا الحال عند المتنبي[2]، كمـا تمثل اللامنطقي واللاواقـعي في شعـر نزار قبـاني، وعنده أنه ينطلق في صورته مـن عقال الأبعاد المـكانية والزمانيـة والمنطقية، ليـجعل من صورته حلماً يتعذر على الدارس أن يخضعـه لقواعد الصورة البلاغية أو يصنفه تحت أي نوع من أنواعهـا المعروفة، فَشَـعْرُ المرأة الذي يكتب الشاعـر ويمحوه، والذي يأخـذه ليـرمـيه فـي حدود الشـمس، والشـفـة التي تجـعل منه ذهبـاً مطعوناً!!. . . هذه الصور جمـيعاً تستعصي على القواعـد القديمة، وتحتاج إلى طرق جديدة للدراسة[3]، ولعل ذلك يعود إلى أن الشاعر نزار قـباني قد تجاوز ذلك المستوى فـأبدع، إذ إن «نزار قباني شاعر صـورة بالدرجة الأولى، ويخال المرء أن في داخله مصنعـاً مدهشاً للـصور لا يتوقف عن العطاء المتـجدد»[4]، ولكن مع ذلك يبـقى مـشكل الحضـارة الغـربية ثقـيل الوطء في مـصنع تلك الصور؛ إذ «لا شك أن الفكر الحـضاري الحديث المتـشعب الأطراف والمذاهب

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب، ص ١٢٤.

(٢) كما في قوله مثلاً: أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر.

(٣) أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، ص٣٠٨-٣١٠.

(٤) نفسه/ ٣١٥.

الأدبية والغربية ـ ولا سيما الرمزية والسريالية ـ كانت العامل الأساسي وراء تحويل الصورة في الشعر العربي إلى طبيعتها الجديدة»[1]، وقد كان لذلك الانحراف والانزلاق التصوري نحو الحضارة الغربية أثره البارز في ظهور موقف معاد للتراث، كثيراً ما يعمل على تحطيم القيم، ويجنح إلى استعمال الرموز الإسلامية استعمالاً سلبياً يحطم من خلاله ما يمكن أن تحمله تلك الرموز من معان مثالية. وكان التحطيم موجهاً بشكل خاص إلى رموز الدين الإسلامي؛ كعثمان، والحجاج، وهارون الرشيد والخلافة، والإمامة، ورأى الشاعر الحديث في هذه الرموز صوراً للتأخر الفكري والسياسي والحضاري وللتقاليد البالية[2]، وبهذا السقوط في أحضان الحضارة الغربية، يصبح قباني يرى أن هارون الرشيد نموذج لمباذل ألف ليلة وليلة ويمثل لعصر تكفين النساء وعصر تقطيع النهود كما في قوله:

وأنا أحبك في احتجاج الغاضبين

وفرحة الأحرار في كسر الحديد

وأنا أحبك في وجود القادمين لقتل هارون الرشيد

هل تصبحين شريكتي... في قتل هارون الرشيد

كما يصبح الحجاج الشخصية التاريخية الصلبة عند آدونيس طاغية، في حين يصبح مهيار شاعر الشعوبية في صوره الشعرية راية تهزم راية الخليفة والإمام، كما في قوله:

وجه مهيار نار

تحرق أرض النجوم الأليفة

هو ذا يتخطى تخوم الخليفة

(١) حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، ص ٣٢٣.

(٢) نفسه/٣٤٨.

رافعاً بيرق الأفول

هادمًا كل دار

هو ذا يرفض الإمامة[1].

والغريب في مثل صور هؤلاء أنهم يقفون من رموز الديانات الأخرى موقفاً مخالفاً تماماً، فهـو إن لم يكن إيجابياً، فليس على الأقل بالسلبي، ومما يسجله على هذه الصـور الدكتور بسـام ساعي سـيطرة رموز الديانة وأساطـيرها على ساحة صورهم الشعرية[2].

وليس من شك أن هذه الظاهرة الغـريبة تستحق التـعليل، وتحتاج ـ فـعلاً ـ إلى تفسير وبحث عن الأسبـاب، إذ إنه ليس من الطبيعي أبداً أن يتنكر الإنسان لرموز حضارته، ويشيد بحرارة برموز الحضارات المعادية، التي لا قيمة لها أمام الحضارة الإسلامية عند المبصرين.

إن بسام ساعي يرى أن «الـشعراء الغربيين ورثوا تلك الرمـوز من الأساطير التي عاشت في لا شعورهم الجمعي، فأصبحت جزءاً من تكوينهم الفكري تبعاً للنظرية الحديثة»[3] ولكنه تساءل عن سبب انتشارها بشكل مريع في الشعر العربي المعاصر، فقال: «ما علاقتـها بشعراء عرب لا يمتون إلى أوروبا أو الإغريق بأي نسب؟» على أنه كان قبل أن يطرح السؤال، قد أشار إلى ظاهرة التقليد الأعمى للشعراء الغربيين وانتـهى إلى أنه «ربما كان طغيان الرموز الإغريقـية على شعرنا عامة، يعود إلـى طغيانه عند الشعراء الغربيين، الذين صـدروا إلينا الحداثة مثل اليوت وسان جون بيرس وعزرا باوند»[4].

(١) حركة الشعر الحديث من خلال اعلامه في سورية، ص٣٣٩ـ ٣٤٠.

(٢) نفسه/ ٣٤٧.

(٣) نفسه/ ٣٤٨.

(٤) نفسه/ ٣٤٧.

وجملة القول: الصورة الشعرية قد عولجت عند هذا الناقد في ظل التصور الإسلامي وقيمه، ولذلك عمل على إعادة التشكيل لعدة مفاهيم تتعلق بالصورة، منها: علاقة الخيال بالواقع والوهم، ومنها: أثر التصور في التصوير، ومنها: دور التقليد الأعمى في توجيه الصورة وجهة معادية للتصور والبعد الحضاري لثقافة الأمة الإسلامية، ومنها: سيادة اللامنطق حين يتجرد الشاعر من الخلفية الحضارية التي ينتمي إليها، فيفقد بذلك موازين القياس المنطقي في تصوير الأشياء، كما يفقد العاطفة الصادقة التي إليها يرجع الفضل في صنع الوحدة والترابط بين الصور، وكما يقول كولردج: «إنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة، أثارتها عاطفة سائدة»[1].

بل إن أي شاعر من هذا النمط الذي انسلخ من مقومات أمته إنما تتفتت الصور بين يديه وتنفلت من سيطرته، فيعجز عن توجيهها، فلا يحكمها عندئذ سياق وجداني وفكري واحد يوحد بين عناصرها، والأصل «أن ندرك أنه لا يوجد عنصرٌ عاطفي ولا خيالي بدون مضمون تصوري منطقي، كما أنه ليس هناك عنصر واحد منطقي لا تصحبه بعض الإيحاءات والظلال العاطفية»[2].

خلاصة القول في الصورة:

أما بعد كل هذا، فإن البحث يقتضي أن نشير إلى أن الدراسات الإسلامية في هذا المجال ليست جديدة؛ فهي تغرف من بحر زاخر تركه لنا أساتذة البلاغة، مثل الزمخشري، وعبد القاهر الجرجاني، وأبي هلال العسكري، وغيرهم ممن كفانا الدكتور جابر عصفور في كتابه: **مفهوم الشعر دراسة في**

(١) مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، ص٢٨.

(٢) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٢٤٤.

التراث النقدي والدكتورة ألفت كمال الروبي في كتابها: **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين** مؤونة البحث فيهم على أن النقد الإسلامي الحديث، وإن لم يهضم كل الهضم نظرية الصورة عند القدماء، فإنه قد حاول أن يستفيد من تلك التركة القوية بعض الاستفادة، وحاول أن يتجاوزها بالاعتماد على بعض المعطيات العلمية المعاصرة، وقد تجلى ذلك في دراسات الإمام الشهيد سيد قطب، الذي حاول أن يبرهن على أن التصوير في القرآن الكريم هو المعادل الموضوعي للتصور العقائدي الذي يعمل الأسلوب القرآني على توصيله، وعلى حد تعبيره، فإن الصورة «كفاء الأغراض والموضوعات»، وإن القرآن «يعبر بالصورة المحسة عن المعنى الذهني»[1]، كما تجلى ذلك في حرصه على دور السياق والتناسق بين الصور في جمال الصور الأدبية.

هذا وقد ظهر بعد ذلك أكثر من دارس تأثر بمنهج سيد قطب في «النظر إلى الصورة الأدبية في مجال التصور الإسلامي» ومنهم محمد عبدالله دراز في كتابيه: **النبأ العظيم ومدخل إلى القرآن الكريم** والشيخ محمد الغزالي في كتابه **نظرات في القرآن**. على أن الدراسات من هذا النوع لم تتجاوز النص القرآني إلى المحاولة، التي هي في الحقيقة أقل قيمة، لأنها لا تحتاج إلى جهد مماثل، أعني دراسة الصور الشعرية، إلا بعد أن ظهر جيل آخر تمثل في نقاد أدباء بارزين هم عماد الدين خليل في كتبه: **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، **في النقد الإسلامي المعاصر**، **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**، ونجيب الكيلاني في كتابه: **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، ومحمد إقبال عروي في كتابه: **جمالية الأدب الإسلامي**، وأحمد بسام ساعي في كتابيه: **الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد** و**حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية**، هذا فضلاً عن بعض

(١) التصوير الفني في القرآن ص٣٢ـ ١٩٢.

الدراسات التي نشرت في مجلات مختلفة ولا سيما مجلة **المشكاة** التي يديرها ويرأس تحريرها الدكتور حسن الأمراني، ومجلة **الأمة** القطرية، و**الفيصل** السعودية.

ولقد كانت هذه الدرسات متنوعة تنوعاً يثري مجال دراسة الصورة الأدبية بحيث نجد الصورة قد عولجت من جوانب كثيرة تضاف إلى ما حققه سيد قطب منها: التركيز على أهمية التصوير في توصيل الرسالة «حتى لتسمي الصورة مفهوماً ويصبح المفهوم صورة» كما يقول عماد الدين خليل.

ومنها، الترابط الوثيق بين الرؤيا والصور الشعرية عند الشعراء الملتزمين المؤمنين.

ومنها: أصالة الصور وفرادتها، وعلاقة ذلك بوضوح الرؤيا كما يرى نجيب الكيلاني، الذي ذهب إلى أن إيجابية الهدف من الرمز يجب أن تتحقق بحيث تأتي بنتيجة بناءة ذات جدوى في التصور والسلوك الإنساني.

ومنها وظيفة الرمز، وصور تجليه بحسب المرجعية.

ومنها ضرر الانسلاخ ـ أثناء ـ الاعتماد على الرمز الغربي في التعبير عن التجارب الشعورية، وخطر استعارة الرموز الغربية كما يرى نجيب الكيلاني وأحمد بسام ساعي.

ومنها ارتباط الرمز بشخصية المبدع.

ومنها أهمية تحليل الرمز في ضوء التصور الإسلامي، بحيث يصبح تفسير الصور الشعرية، وإن ارتكز على العلوم الأخرى، كعلم النفس وعلم الاجتماع، وربما علم الميثولوجيا وعلم الأساطير، فإنه لا بد أن يجعل الهيمنة في النهاية للتصور الإسلامي.

ومنها إشكالية الغموض الذي يسود الشعر بسبب الاعتماد على الرمز بصفة عامة والرمز الغربي عن تصورنا بصفة خاصة.

ومنها التفرقة بين الصور البسيطة، والصور المركبة.

ومنها معادلة الخيال والواقع عند الشاعر المسلم، وعلاقة ذلك بمفهومي الخيال والواقع في مجال التصور الإسلامي.

ومع كل هذه التنوعات المفيدة، فإن الأسئلة التي تبقى مطروحة بإلحاح على الناقد المسلم تحتاج منه أن يجيب بدقة وبسرعة، ليغلق بعض الثغرات المفتوحة، ومن تلك الأسئلة:

١ـ ما علاقة الصور باللاشعور؟ وهل تكون فكرة اللاشعور في حد ذاتها منطقية ومقبولة في التصور الإسلامي؟

٢ـ كيف يحل النقد الإسلامي مشكلة تعدد المعنى ومشكلة عناقيد الصور في غياب التحليل النفسي؟

٣ـ إلى أي مدى يمكن الاعتماد على التراث في فهم الصورة، ولا سيما الطرح الجيد الذي عالجه عبد القاهر الجرجاني تحت عنوان أسرار البلاغة، حيث عد الصورة سراً، وانتهى إلى مشكلة «معنى المعنى»؟

٤ـ ما هي الأسس الضرورية لتصنيف الصور وتفسيرها، وتحليل طبيعتها ووظيفتها، وتأثيرها وبواعثها؟

٥ـ ما علاقة الرؤيا بتكرار الصور؟

* * *

الباب الثالث

قضايا النقد الإسلامي المعاصر

الفصل الأول: الواقعية الإسلامية والالتزام

الفصل الثاني: الوظيفة الأدبية

الفصل الثالث: الأصالة والتحديث

الفصل الرابع: التجربة الشعورية والتوتر



الفصل الأول
الواقعية الإسلامية والالتزام

لقد كانت الفكرة الأخيرة التي طرحت في الفصل السابق هي قضية جدلية (الواقعي والخيالي) في الصورة الشعرية لدى الشاعر المسلم، وهذا الأمر هو الذي يقودنا الآن إلى التساؤل عن قضية الواقعية الإسلامية.

لقد كتب الدكتور بسام في كتابه: **الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد** يقول: «لقد امتاز الأدب العربي على الآداب الأخرى منذ الجاهلية بواقعيته المحببة، تلك الواقعية التي جعلت بعض المستشرقين يتهمونه بالسطحية والافتقار إلى الخيال العميق والفلسفة المتكاملة، وحين جاء الإسلام كرس تلك الواقعية، ولكنه دعا إلى تشذيبها وسد ثغراتها، فدعا الشعراء إلى الصدق مع أنفسهم ومع مجتمعهم، ونهاهم عن أن يقولوا ما لا يفعلون»[1].

وبهذا النص يشير إلى أن:

١ـ الواقعية من حيث هي كلمة تطلق على ما هو واقع فعلاً كانت قد وجدت منذ الجاهلية، وأن الأدب القديم في معظمه واقعي.

٢ـ هناك علاقة بين الحديث عن الواقعي والخيالي.

٣ـ الإسلام دعا إلى واقعية خاصة تمثلت في تعديل فهم الناس للواقع، ودعوتهم إلى الصدق والواقعية في أقوالهم.

ومن هنا كان علينا أن نسأل: هل الواقعية الإسلامية شيء حقيقي؟ وما هي؟

---

(١) أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص٧ـ٨.

إن هذا الدارس يذكر أنه يـستهـدف بدراسته ـ حين يطلق المـصطلح الجديد (الواقعيـة الإسلامية) ـ التمـييز بين هذا المصطلح وبين ما سواه من الواقـعيات الأرضية القائمة والمندثرة[١].

وكلامه هذا يشير بوضوح إلى الفرق الجوهري بين هذه الواقعية وغيرها، من حيث طبيـعة فهم كل منها لمعنى الواقع، إذ يطلق عنـد الماديين على المحسوس وحـده، في حين يطلق في المصطلح الجـديد ـ وفي ضوء التـصور الإسـلامي للكون والحياة ـ على عالم الغيب وعالم الشهادة متفاعلين متكاملين. ويرى هذا الباحث أن كل الدلالات تشير إلى أن العالم يتجـه نحو هذه الواقعية الجديدة؛ لأنها هي: «الواقـعية الموضـوعية، أو الإسلامـية التي أضحى العـالم الحديث يؤيدها، وهي أن الإنسان مادة وروح معاً»[٢].

إن بسام ســاعي ينطلق في تحديده لمفهوم "الواقـعية الإسلامـية" من منطلق سليم، وهو التصور الإسلامي للكون والحياة، ذلك التصور الذي يؤمن بالغيبي إيمانه بالمحـسوس، وبالتسـاوي بين ضرورة الروحي وضـرورة المادي، ومن ثم يصل إلى تعريف واقعي فعلاً، هو الذي فرق به بين الواقعية الإسلامية وغيرها؛ إذ قال: «أصـبح من السهل علينا الآن التـفريق بين كل من الواقع والحـقيـقة، والواقعية الإسلامية، فالأول ذو بعـد واحد، الأرض، والحقيقة ذات بعد واحد أيضاً، يقابل البعـد الأول هو السماء، إنها الواقع "الميتافيزيكي" «أمـا الواقعية الإسلاميـة، فهي الرباط السليم المتوازن الذي يجمـع بين الأرض والسماء، بين الطبيعة المحسوسة والطبيعة غير المحسوسة»[٣].

---

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٣.

(٢) نفسه/ ٨.

(٣) نفسه/ ١٧.

ومع أن التعريف الذي أعطاه هذا الناقد للواقعية الإسلامية مهم ومفيد، فإني لا أشاطره الرأي في أن يضع الحقيقة في مقابل الواقع، لأن الحقيقة شاملة للبعدين معاً: الأرض والسماء. ودليلنا قول الله تعالى: ﴿فَلَا أُقْسِمُ بِمَا تُبْصِرُونَ ﴿٣٨﴾ وَمَا لَا تُبْصِرُونَ ﴿٣٩﴾﴾ [الحاقة: ٣٨، ٣٩] فمثل هذه الآية تشير إلى أن البعدين على مستوى واحد من الواقعية والحقيقة، وعلى حد تعبير سيد قطب «مثل هذه الإشارة تفتح القلب وتنبه الوعي إلى أن هناك وراء مد البصر، ووراء حدود الإدراك جوانب وعوالم وأسرار أخرى لا يبصرها ولا يدركها، وتوسع بذلك آفاق التصور الإنساني للكون والحقيقة، فلا يعيش الإنسان سجين ما تراه عيناه، ولا أسير ما يدركه وعيه المحدود. فالكون أرحب، والحقيقة أكبر من ذلك الجهاز الإنساني المزود بقدر محدود من الطاقة يناسب وظيفته في هذا الكون، ووظيفته في هذه الحياة الدنيا هي الخلافة في هذه الأرض، ولكن يملك أن يكبر ويرتفع إلى آماد وآفاق أكبر وأرفع حين يستيقن أن عينه ومداركه محدودة، وأن هناك وراء ما تدركه عينه ووعيه عوالم وحقائق أكبر ـ بما لا يقاس ـ مما وصل إليه عندئذ يتسامى على ذاته ويرتفع على نفسه، ويتصل بينابيع المعرفة الكلية التي تفيض على قلبه بالعلم والنور والاتصال المباشر بما وراء الستور، إن الذين يحصرون أنفسهم في حدود ما ترى العين ويدرك الوعي بأدواته الميسرة له مساكين! سجناء حسهم وإدراكهم المحدود، محصورون في عالم ضيق على سعته، صغير حين يقاس إلى ذلك الملك الكبير»[1].

فالحقيقة هنا مطابقة للوجود بمعناه الصحيح، وهو العالم المادي والعالم الغيبي، ما نبصر وما لا نبصر.

---

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن ٦/ ٢٦٨٤.

وبمعنى آخر، إن الحـقيـقة يمكن ـ في اعتـقادي وحسب فـهمي لنص سـيد قطب، وهو كـما ترى تفـسـير لآية قـرآنية ـ أن تطلق لـتشـمل عالمي الغـيب والشهادة، أي المادي والروحي، فهي ـ بهذا المعنى ـ تحتوي بعدين كان الدكتور بسام ساعي قد فرق بينهما هما: الأرض والسماء. وكأني به يطلق الحقيقة على الروحي ويطلق الواقع على المادي المحـسوس. وهذا ـ بطبـيعـة الحال ـ، ليس سليماً؛ لأن المادي والروحي واقعيين بحـال واحد في التصور الإسلامي: ﴿إِنَّهُ لَحَقٌّ مِّثْلَ مَا أَنَّكُمْ تَنطِقُونَ﴾ [الذاريات: ٢٣]، أي إن الوحي، وهو جانب روحي، حقيقة لا شك فيها، كما أن نطق الإنسان حقيقة لا ريب فيها، فهما في ضمير المؤمن واقعان. «وهكذا يتحول الواقـع الأرضي في الإسلام إلى واقع مثالي ما دام متصلاً بذلك المنبع النوراني القدسي»[١].

أن نتبين معنى «الواقعية الإسلامية»، فإن ذلك يقتضي عدة مسائل لا بد من التعرض لها ولو بإيجاز؛ هي: الواقعـية والمثالية، والواقع والخيال، والفرق بين مفـهوم الواقـعية الإسـلاميـة والغربية. والالتـزام والشعـر، والواقعيـة والنقل الفوتوغرافي.

١ـ الواقعية والمثالية:

يرى الدكتـور بسام سـاعي أن الدارسين قد اعـتادوا أن يضعـوا "الواقع بإزاء المثال" على أن أحـدهما نقيض للآخـر، وعلى أن الواقع هو "الواقع الأرضي" المعـيش، وعلى أن المثـال هو "الذي لا يتحـقق" أو الذي لا يصلح للوجـود، انطلاقاً من حكمهم على مثالية أفلاطون[٢] ويبين بعد ذلك أن تعريف الواقع ظل قاصراً دون الحقيقة، إلى أن ظهرت دراسـات العالمين سيد قطب ومحمد قطب،

(١) الواقعية الإسلامية، ص١٨.

(٢) نفسه/ ١٣.

التي كان لها أثرها الكبير في إيضاح الأبعاد الحقيقية لهذا الواقع، ويبين كذلك أن هذا الواقع المثالي بعيد كل البعد عن المثالية التي يضعها الفلاسفة في مقابل الواقعية، فمثالية الإسلام ليست مثالية الفلاسفة، ولا بد من التمييز بين المثال الواقعي، والمثال الفلسفي»[1] لأن المثال عند الفلاسفة الغربيين ـ مثل هيجل وراسل ـ ظل بعيداً حتى عن واقعهم الأرضي، كما أن الواقع عندهم ظل بعيداً عن الواقع الموضوعي الذي يتبناه الإسلام بكل أبعاده الأرضية والسماوية[2]، وهكذا يتبين أن الواقع الإسلامي واقع موضوعي وشامل للحس والغيب، ولكن مع ذلك، فإن هذا الناقد يطرح هذين السؤالين: هل الواقع الإسلامي ما هو كائن الآن من انحراف وتشوه، أم ما يجب أن يكون من سلامة واستقامة؟ وهل التحدث عن العدالة المطلقة، والقوة المطلقة، والصدق المطلق، والأمانة المطلقة والتضحية المطلقة، ضرب من المثال الفلسفي، أم هو واقع عرفه الإسلام؟[3].

وهذان السؤالان المهمان يتضمنان جوابهما في الحقيقة، إنهما يشيران إلى الواقع والمثال في التصور الإسلامي، ذلك التصور الذي يتداخل فيه المثالي مع الواقعي لسبب بسيط وهو أن الكون كله واقع، سواء ما يدرك فيه بالحاسة وما لا يدرك إلا بالوحي، والتاريخ يؤكد وجود النماذج التي تمثل «الواقعية»، ولئن كانت بعض العقول لا تعد هذا واقعياً، فلأن «الواقع والواقع الأرضي لا يقبلان بقصورهما هذه الوقائع الخارجة عن نطاقهما، ولكن تقبلهما الحقيقة الإسلامية العليا، وبتعبير آخر يقبلها الواقع الإسلامي الذي أسلم قياده لخالق

(١) الواقعية الإسلامية، ص ١٨.

(٢) نفسه/ ٢٠.

(٣) نفسه/ ٢١.

الكون يتصرف به كيف يشاء، تبعاً لقوانين الأرض حيناً، وتبعاً لقوانين السماء حيناً آخر، وهكذا نضيف في الواقعية الإسلامية إلى العناصر الأرضية المعروفة، وإلى عنصر الحقيقة العليا السالف عنصراً جديداً يخرج أيضاً من كل القياسات البشرية التاريخية والواقعية والعقلية، ويمكن أن ينضوي تحت لواء الحقيقة الإسلامية العليا، وهو عنصر القدر»[1].

ومن هنا يتبين جلياً معنًى أوسع للواقعية الإسلامية والمثالية، بحيث تصبحان في الحقيقة كما لو أن إحداهما تنوب مناب الأخرى في وعي الإنسان المؤمن. ذلك لأن الوعي هو الذي يمنح الأشياء وجودها الواقعي: فليس شيء موجود أصلاً بالنسبة للإنسان، إلا إذا وجد في النفس وانفعلت به، وتحركت مستجيبة له. وحين يرد للنفس الإنسانية اعتبارها، فإن "القيم" تعود فتتخذ وزنها من خلال النفس، ولا يكون لها واقع، إلا واقعها في داخل النفس[2]. ولكن ما الذي يمنح الأشياء واقعها النفسي ذلك حتى يصير المثالي ممكنَ الوقوع، وحتى يصبح الخيالي واقعاً ملموساً في حياة الناس؟

إن محمد قطب يرى أن رسم المثال في النفوس هو مهمة التربية، ومن بين وسائلها، فالتربية هي التي تجعل المستوى الأعلى الذي تحقق فعلاً في أشخاص الصحابة والتابعين وفي أشخاص متناثرين على مدار التاريخ... ممكناً في حدود معينة. وقد وجدت «الصورة المتكاملة بالفعل في واقع الأرض متمثلة في رسول الله ﷺ»[3]، مما يبين إمكان تحقيق المثل الأعلى في الواقع البشري، وعندئذ يصبح رد كل المطلوب من منهج التربية ألا تكون الصورة التي يرسمها

(١) الواقعية الإسلامية، ص ٢١ـ٢٢.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص٩٧.

(٣) محمد قطب: منهج التربية الإسلامية، ص٢٣٥ـ٢٣٦.

خارجة عن حدود الطاقة ممتنعة على التحقيق، وألا تكون موضوعة في الوقت ذاته على صورة قالب محدود على سبيل الإلزام، بحيث يصبح الإنسان ضائعاً إذا لم يصل إلى الصورة المحدودة والقالب المطلوب. وهذا وذاك لا يوجدان في منهج الإسلام، لا الصورة المتكاملة مستحيلة التطبيق، ولا هي مرسومة في قالب معين على سبيل الفرض والإلزام. تلك قيمة المنهج الذي يرسم الصورة المتكاملة ويعرضها أمام الناس. إنه ليس خيالياً ولا مثالياً ولا منقطعاً عن واقع الأرض، بل إنه على العكس من ذلك واقعي في الصميم»[1].

الواقعية الإسلامية إذاً تستمد قوتها من المثالية الإسلامية، ذلك لأن الوحي هو الذي يحدد ـ بمنهجه التربوي ـ معالم النماذج البشرية التي ينبغي أن تحتذى وتطلب باستمرار، ولكن هذا الوحي يخاطب الإنسان بما يطيقه، ويدعوه إلى الممكن والمستطاع، ومن ثم انتفى عن الواقعية الإسلامية الإلزام ليحل محله الممكن، ويبقى الأمر كله عائداً في النهاية إلى الاستعداد لبلوغ المثل الأعلى، الذي هو الصورة المثلى للواقع المنشود. «لذلك لا يلزم ـ كما يقول قطب ـ الناس بصورة مثالية معينة مصبوبة في قالب لا تتعداه، إنما هو يطلب إلى كل إنسان أن يبلغ حدود الكمال الممكن له هو، بحسب استعداداته وطاقاته واتجاهاته، وكل ما يفرض هو المحاولة الدائمة لبلوغ ذلك الكمال الخاص في حدود الإطار المثالي العام»[2].

إن الإنسان في الواقعية الإسلامية فطر على استعداد تام على أن يسمو نحو الرفعة والمثل العليا والقيم الخيرة، كما هو كذلك على استعداد لأن يسقط إلى "المثل السوء" كما بينا ذلك في موضع سابق، ومن هنا وجدنا محمد قطب

(١) منهج التربية الإسلامية، ص ٢٣٥ـ٢٣٦.

(٢) نفسه/ ٢٣٧.

يرى أن «الإنسان في نظر هذه الواقعيـة كائن ليس بالملاك ولا بالشيطان، ولكنه قادر على الصعـود إلى نظافة الملائكة، وقادر على الهبـوط إلى دنس الشيطان، والطريق الواقعي لتربيته ومعالجـته هو رسم الصورة المتكاملة أمامه وتدريبه دائماً على الصعود إليها والدنو منها، بكل طريق ممكن، وكل جهد مستطاع»[1].

إن هذه الواقـعيـة لها مـثلها الأعلـى ولها مـثل السوء، ومن ثم تجـعل من وظائف الفن الصعود بالإنسـان دوماً نحو المثل الأعلى لتنتزعـه من السقوط في الرذيلة باسم الواقعية، ومن ثم نجد هذه الواقعية الإسلامية تتشدد بعض التشدد في المقاييس التي تعـتمدها في الحكم على الفنان، حتى إن ذلك التـشدد ليبلغ أحياناً درجة من الحدة يقصي فيها بعض الشعراء من جمهوريته التي تختلف من دون شك عن جمهورية أفلاطون، وعلى حد تعبـير سيد قطب «حقيقة أن هذه المثل الساميـة التي نتطلبها في الشـعر قد تقصي كثـيراً من الشعراء، ولا سـيما كبـراءهم في هذا العهـد، أولئك الذين ليس لهم في هذه الناحيـة إلا القليل، وقد تكون هـذه مغالاة فـيمـا نتطلبه، ولكنا لا نريد النزول عـن هذه المغالاة؛ لأنها وسيلتنا إلى المثل الأعلى، وما دمـنا نجد هذا الشعر الذي نريده من بعض الشعراء، ومن شبابنا الناشئ في هذا العـهد، فسبيلنا إذاً أن نجعل هذا النوع هو المثل الذي نسعى إليه، فمن ناله فهـو الشاعر الحق، ومن قصر عنه فليس ذلك ذنبنا حتى نشفق عليه»[2].

على أن ذلك الشاعر الذي لم يجد مكانه في "الواقعية الإسلامية" قد يجد لنفسه مكاناً حسب استعداده النفـسي والفني في الواقعيات الأخرى، التي لعلها المقصـودة في حديث سيـد قطب حين يقول عن هذا النمط من الشـعراء الذين

(١) منهج التربية الإسلامية، ص ٢٣٨.

(٢) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة ص٣٧.

يقصيهم من الواقعية التي تنشد النمط الإسلامي: «وهو لن يعدم من غيرنا القانعين من يطلق عليه لقب الشاعر، وربما الشاعر الكبير»[1].

٢ـ بين الواقعية الإسلامية والواقعية الغربية:

حينما يتحدث سيد قطب عن الشاعر بتلك الحدة، فإنما لأن الأمر جد كل الجد. فمن شاء أن يلتزم بالقيم الإسلامية ويعيش الواقعية الإسلامية بمثلها الأعلى، فليكتب ملتزماً بهذه القيم، ومن رغب عنها إلى غيرها، فله ما يشاء، على ألا يحسب على الإسلام والأدب الإسلامي، وليتبع بعد ذلك أي نمط من الواقعيات يشاء عدا هذه الواقعية التي ليست إلا «الحركة الإبداعية الخالقة التي تنشأ عن تصور معين للحياة بكل قِيَمِها وكل ارتباطاتها، تصور ما جاء به الإسلام ابتداءً، وهي حركة تبدأ في أعماق الضمير، ثم تحقق نفسها في عالم الواقع، ولا يتم تمامها إلا حين تتحقق في عالم الواقع، وهذا هو أحد الفوارق الرئيسية بين طبيعة المثالية كما عرفت في الغرب، وطبيعة الإسلام، إن المثالية أحلام تظل أحلاماً؛ لأنها تتطلع إلى عالم غير متطور وغير مطلوب تحقيقه، إذ هو بطبيعته غير قابل للتحقيق في عالم الأرض، أما الإسلام فهو حركة إبداعية لتحقيق تصور معين للحياة قابل للتحقيق، وفي طبيعة النفس البشرية استعداد لتحقيقه حين يستجيب لدعوته، وحين تتأثر به تأثراً إيجابياً لا يكتفي بالمشاعر والشعائر، وحين تستقر العقيدة الإسلامية في الضمير البشري استقراراً حقيقياً، فإنه يستحيل عليها أن تبقى ساكنة، يستحيل أن تظل مجرد شعور وجداني في أعماق الضمير، إنها لا بد أن تندفع لتحقيق ذاتها في عالم الواقع، ولتتمثل حركة إيجابية إبداعية في عالم المنظور»[2].

(١) مهمة الشاعر في الحياة.

(٢) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج، ص٢٣.

ذلك فارق جوهري بين الواقعية الإسلامـية وبين المثالية الغربية، تمثل في أن الإسلام مصدره الوحي ليستقر في الضـمير، ثم يتحول إلى واقع حتماً، ما دام صار جزءاً من النفس الإنسانية. أما المثال عند الغربيين، فيطلق على ما لا يمكن ترجمته إلى الواقع النفسي، ومن ثم يعسر تحويله إلى واقع؛ لأنه ليس أكثر من حلم، بخلاف الأول الذي هو وحي وتشـريع نزل ليتحـقق في عالم الأرض، «فهو حركة إبداعية لتحقيق تصور معين للحياة قابل للتحقيق».

ومن هنا كان الخلاف بـين الواقعية الإسلامـية وبين الواقعيـة الغربية واضح المعالم؛ إذ إن الإسلام «لا يصنع كما تصنع بعض المذاهب الواقعية ـ في الغرب ـ تلك التي أخذت عن دارون وماركس وفرويد إيمانها بحـيوانية الإنسان وماديته، فيقـول: ما دام الإنسان يحـمل هذا الاستعداد الدائم للهـبوط مهمـا حاولنا أن نرفعه، فلنكف إذاً عن المحاولة، ولنتركه يهبط حتى يقر على القرار»[1]. كلا، إنه لا يصنع ذلك، وإنما يضع ضـوابط لواقعيـته، لكي ترفع الإنسـان أبداً نحو المثل والقـيم، «والفن الإسـلامي أحـد الموحيـات القـوية للنهـوض والحركـة والصـعـود، لا بالوعظ المبـاشـر، ولكن بالإيحـاء بما في طاقـة الإنسـان من مكنونات، ومـا في الكـون مـن موافـقات لاسـتـعدادات الإنسـان وطاقاته»[2] وعليه، فـإن الفن ينبغي ـ ليكون واقـعياً من وجـهة نظر الإسـلام ـ ألا يجعل خاصة الضعف تشغل مساحة اللوحة الفنية كلها وتحجب بقية اللوحات، فذلك مجافاة للواقع وإفساد للتناسق الذي ينبغي أن يحكم الفنون[3].

إن الواقـعيـة الإسـلاميـة قـد تتقـاطع مع الواقـعيـات الأخـرى في بعض

(1) محمد قطب: منهج التربية الإسلامية، ص238.

(2) منهج الفن الإسلامي، ص195.

(3) نفسه/ 194.

الموضوعات، كالحديث عن المحرومين، والصراع الطبقي، والأمراض الاجتماعية لأن ذلك من أخص خصائص التصور الإسلامي، ولكن الفرق بين هذا المذهب وبين المذاهب الغربية يكمن في روح المعالجة، وعلى حد تعبير محمد قطب «فليس معنى ذلك أن الحديث عن الصراع الطبقي في قصيدة أو لوحة أو لحن أمر غير مباح، كلا! ولكن معناه فقط أن يعرض الموضوع من خلال عذابات الروح، والقيود الجائرة التي تشغل النفس عن تحقيق كيانها الإنساني الكامل، الخليق بخليفة الله في الأرض، الذي كرمه الله واجتباه، ورسم له آفاقاً عليا من الحق والعدل، ينبغي أن تحكم الحياة، ومعناه ألا نتحدث عن المصانع والإنتاج المادي على أنها ـ في ذاتها ـ تحقيق لكيان الإنسان، وإنما نتحدث عنها ـ إذا لم يكن من ذلك بد ـ على أنها وسيلة يصعد بها الإنسان فوق عالم الضرورة ليستقبل الكيان الأعلى للحياة»[1].

ثم إن الصراع مفهوم واسع، فليس الصراع الطبقي هو وحده الذي يستحق التصوير، وإنما أيضاً ـ وبشكل ربما أكثر أهمية ـ يوجد الصراع مع الشيطان، وصراع القوى وصراع القيم، ولاشك أن التعبير عن هذا الصراع هو في الحقيقة تعبير عن واقع البشرية، ولكن ينبغي ـ لكي يرتقي إلى مستوى الفن ـ أن يبتعد عن المباشرة، وذلك بأن «تبرز هذه المعاني كلها على حقيقتها البشرية، أي من خلال تأثيرها في نفوس الناس من خلال المشاعر والانفعالات والتصرفات التلقائية للناس»[2].

وما يقال عن الصراع قد يقال كذلك عن "الجنس"، ولحظات الضعف البشري التي هي جانب من واقع الناس لا يمكن التنكر له، ولكن ـ في الوقت

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ١٩٢.

(٢) نفسه/ ١٩١.

نفسه ـ ينبغي ألا يأخذ من العمل الـفني القسط الأوفر، حتى يتحول إلى هدف وغاية، فالفن السامي يعبر عن العلاقة بين الجنسين بقدرها وبمواصفاتها، فيصور الإنســان في لحظة القــوة ولحظة الضــعف، ولكن يهـتف له دائمـاً من جــانب الصعود، فجــانب الهبوط موجود من نفســه لا يحتاج إلى هتاف[1]، فالإسلام بواقــعيــته يعطف علــى لحظة الضعف البــشري، ولكــن لا يجعل منهــا بطولة تستـحق الإشادة والإعـجاب[2] وتلك هي «الواقــعيــة النظيفــة التي يمارسهــا الإســلام، فهي التــي تحسب حــســاب الإنسان في مــجــموعــه، بكل طاقــاته واستعداداته، فتهتف له دائماً من طريق الصعود، لأنه ليس في حاجة لمن يهتف له من طريق الهبوط، وتحــسب حساب الإنسان الفرد، فتكلفــه المحاولة الدائمة لبلوغ الكمال الذي يستطيعه هو، وهو بفطرته يستطيع الكثير متى كان هدفه هو بلوغ الكمال»[3].

في مقابل هذه الواقعية النظيفة يــعرض النقد الإسلامي إلى كثير من الكتاب الذين ينهجون نهج الواقعية الغربية، التي تقوم ـ كما يقول محمد قطب ـ على مقولتين أساسيتين: الأولى لماركس، وتدَّعي أن أسلوب الإنتاج هو الذي يحدد للإنسان وجوده ومشاعره وأفكاره وقيــمه ومثله ونظمه وعقائده، وأنه لا وجود لقيم ثابتة، وإنما كل شيء مــتطور تبعاً لتطور وسائل الإنتاج. والثــانية لفرويد، وهي التي تقــرر حيوانيــة الإنسان كاملة في الــتفســير الجنسي للسلوك البــشري فالجنس ـ عنده ـ هو كل شيء في حياة الإنسان[4] وبناء على اعتقاد لفيف غير قليل بهذه الأفكار، فــإن الآداب قد اتجهت في تصــوير الإنسان على أنه نموذج

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ١٨١.

(٢) نفسه/ ١٩٤.

(٣) منهج التربية الإسلامية، ص٢٣٨.

(٤) منهج الفن الإسلامي، ص٧٠.

بشـري على هذا الأساس، وقـد تجلى ذلك في كثـير من الروايات والقـصص والأشعار، ويمكن للقارئ أن يتصفح مثلاً ديوان **الناس في بلادي** للشاعر المصري صلاح عـبدالصبور، ليـجد في قصـيدة «الناس في بلادي»[1] هذا المطلع الذي يجعل قيم الإنسان مرهونة بقبضتي نقود، مما جعل الناقد زكي نجيب محمود يرد بقلق تحت عنوان «ما هكذا الناس في بلادي»[2]، وهذه مقدمة القصيدة:

الناس في بلادي جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة المطر
وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب
خطاهم تريد أن تسوخ في التراب
ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشؤون
لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتي نقود
ومؤمنون بالقدر

إن الخير في هؤلاء الناس ـ كما يقول الدكتور عبدالباسط بدر ـ يرتبط بعامل اقتصـادي، فطيبتهم تظهر عندما يمـلكون قبضتي نقود، وهذه طيبـة مشروطة، ومفهومـها العكسي أنهم يسيئون عندما لا يملكون النقـود، والمفروض أن الطيبة والإيمان بالقدر لا يرتبطان بهذا الـشرط المادي لأن الطيبة صفة نفـسية، والإيمان بالقدر قضية روحية، ولا يمكن أن يكون السبب في وجودهما قبضتي نقود، إلا إذا قصد الشاعر إلى أن ملكية قبضتي نقود ـ وهو عامل اقتصادي محض ـ هي التي تكسب الناس الطيـبة والإيمان، وبمعنـى آخر: إن العـامل الاقتصـادي هو

---

(١) صلاح عبدالصبور: **ديوان الناس في بلادي**، ص٢٩.

(٢) زكي نجيب محمود: مع الشعراء، ص ١٥٤، دار الشروق، ط٢، ١٩٨٠م، بيروت.

مصدر الأخلاق والدين، وهذا ما تدعيه الماركسية وهو مرفوض قطعاً[1].

والنقد الإسلامي يرى أن هذا الشاعر قد تلقى ـ كما تلقى غيره من الواقعيين في العالم الإسلامي ـ مثل هذه الأفكار الضالة التي بنيت على حيوانية الإنسان وماديته، وانـحصار عالمه في هذه الأرض، وسلبـيته إزاء قوة المادة والاقـتصاد الجبريـتين، وتبعيتـه لحتمية الأوضـاع الاجتماعـية والاقتصـادية، فكانت بمثابة الإيقاع الذي شكل الحس الفني عندهم؛ ولذلك كـان فنهم ـ كما يقول مـحمد قطب ـ بالضـرورة هو محـاولة التعـبير عن هذه الإيـقاعات، ومن ثـم كانت الواقعية الفنية في القرن التاسع عشر والعشرين كذلك[2].

إن الذي سقطت فيه الواقعية حين فـسد إحساسها بالمثل والقيم إنما هو الخلل في الموازين والقـياسات، بحـيث صار الأديب ـ كـما ترى ـ يسـتحسـن القبح ويدعو إليه، ويستقبح الحسن وينفر منه، وهذه هي المشكلة الكبرى في الواقعية الغربية التي كان لـها أثرها الكبير في الواقعية في الـعالم الإسلامي، وهذا أمر من الخطورة بمكان، لذلـك ترفضـه الواقـعـية الإسـلامـية الـتي تنطلق من أن «الإسلام لا يدعو إلى الترخص، ولا يمجد العاثر الهابط، ولا يهتف له بجمال المستنقع كـما تهتف "الواقعـية" إنما يقبل عثـرة الضعف ليستـجيش في النفس الإنسانية الرجاء كما يستجييش فيها الحياء»[3].

وأحسب أن الناقد أحمد بسام ساعي كان يدرك تلك الخطورة، وإليها يشير حين يعد شعر نزار قباني كـعجل السامري؛ لأن «العجل النزاري قد فتن الناس عن مُثُلهم الإنسانيـة وأصالتهم وعقيدتهم. قصـد نزار إلى ذلك أم لم يقصد،

(١) عبدالباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص٦٦ـ٦٧.

(٢) منهج الفن الإسلامي، ص٧١.

(٣) سيد قطب: في ظلال القرآن ١/٤٧٧.

ولو كان شعره ـ عجله ـ أقل إتقاناً وأضعف سحراً، لكان تأثيره أقل خطراً وأضعف شأناً»[١]، كما أن الدكتور محمد ناصر كان على حق حين عد الاتجاه الرمزي في الصورة الشعرية المعاصرة قد بالغ في التشبث بالرمز الغربي، ورد السبب لعقدة نفسية وخلل أيديولوجي[٢]. وهذا النقد يرى أن هناك جانباً أساسياً في الفرق بين الواقعية الإسلامية وبين الواقعية الاشتراكية؛ ذلك هو الاختلاف في الجذور «إنهما تنفصلان عند الأساس الأكثر حسماً، أقصد الأساس الروحي، فالواقعية الروحية عند من يعترف بها من الاشتراكيين تنبثق من العقل، أما الإسلام فيعد العقل قاصراً عن الوصول إلى كثير من الآفاق الإنسانية، وإذا كانت "الروح من أمر ربي" في الإسلام، فإننا نتوسع بمعنى الروح هنا، لا ليقتصر على نسمة الحياة التي بثها الخلاق جل وعلا في الجسد وحسب، بل لتشمل تلك القوى العقلية المتفوقة، وربما فوق العقلية القادرة على اجتياز كل القواعد القياسية التي يمكن أن يضعها أي عقل إنساني بحدوده المعروفة»[٣]. ومع كل تلك الفروق نجد مفهوم الفن بصفة عامة متقارباً، ففي الوقت الذي يعرفه عبدالمنعم تليمة الماركسي بقوله: «الفن صورة من صور الوعي الاجتماعي»[٤] نجد محمد قطب يعرفه بقوله: «الفن في جميع أحواله صورة من الحياة، حتى ولو كان يمثل الهروب من واقع الحياة، الفن صورة من الحياة ولا يملك إلا أن يكون كذلك»[٥].

(١) الواقعية الإسلامية، ص١١٨.

(٢) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص ٥٧١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

(٣) الواقعية الإسلامية، ص١٥.

(٤) عبد المنعم تليمة: مقدمة لنظرية الأدب، ص١١٤.

(٥) محمد قطب: جاهلية القرن العشرين، ص ٢٢١.

٣ـ التعدد اللساني الذي يعكس التعدد الاجتماعي:

لقد اصطدم الناقد الإسلامي محمد إقبال عروي ـ وهو بصدد تحليل رواية **حكاية جاد الله** للأديب الناقد نجيب الكيلاني ودراستها ـ بمشكلة أساسية في الاتجاه الواقعي في الأدب، ألا وهي مشكلة التعدد اللساني، الذي من شأنه أن يعكس التعدد الاجتماعي، معبراً عن واقعية العمل الأدبي من جهة، ومحققاً للهدفية الفنية والتربوية من جهة ثانية.

ولعل الصدمة التي أحس بثقلها هي التي جعلته يطرح المشكلة على الشكل الآتي: «ولنا أن نتصور حجم السؤال ومضاعفاته لو حرص على إفساح المجال للتعدد اللساني حرصاً مطلقاً، وجسد عبر "الحوارية" جميع البيئات الاجتماعية سلبية كانت أو إيجابية، لا شك أن السؤال سيبلغ حد الشك أو الرفض، لما ينتجه الكيلاني في هذا السياق، إنه يثير أكثر من سؤال، رغم حرصه على الاعتدال، فكيف سيكون الوضع حين يتمادى في تلك المجالات في حرية، ورغم كل ما قيل تظل هذه الإشكالية في حاجة إلى المزيد من النقاش، من خلال الفعاليات الأدبية، وذلك في ضوء ثلاث زوايا:

أ ـ الموقف الشرعي.

ب ـ الارتباط بالواقع والواقعية.

جـ ـ التعدد اللساني المعاكس للتعدد الاجتماعي»[١]

إن هذا السؤال الذي استعظمه الناقد إنما كان كذلك، لأنه من جهة ينبغي للأدب الإسلامي أن يضاهي النموذج الأعلى في الفن الإسلامي ويحاكيه،

---

(١) محمد إقبال عروي: استراتيجية النقد الإسلامي: "حكاية جاد الله" نموذج ص١١١، ضمن مجلة المسلم المعاصر، ع٥٣، نوفمبر ١٩٨٨م.

وهو النص القرآني، الذي نزل بلسان عربي مبين، ويترتب على ذلك ضرورة السعي من أجل رفع مستوى الإنسان المسلم إلى لغة القرآن. ومن جهة ثانية نجد الواقعية والواقع الإسلامي المتردي، وما ساد فيه من انحراف، يقتضيان النزول إلى مستوى الشعب لتوصيل الرسالة، ومن جهة ثالثة تكون ضرورة معاكسة اللغة للتعدد الاجتماعي مما يعطي العمل الأدبي طابع القدرة على التأثير والإقناع، وهما هدفان أساسيان للفن في مفهوم الواقعية.

ولعلنا حين نجد ناقداً مثل الدكتور أحمد بسام ساعي يثني ثناءً كبيراً على الكاتب الذي يتجاوز لغة الواقع المعيش، تجاوزاً قد يبدو لنا لأول وهلة تجاوزاً بالأدب عن أرض الواقع، ولكن لغته القصصية هذه تظل دليلاً على صلاحية الفصحى بمختلف درجاتها للتعبير عن الواقع من غير حاجة إلى العامية أو الضعف أو الابتذال، ونجده كذلك يعلل لشعورنا بالصدمة تجاه اللغة المترفة بأنه من تأثير العادة أو المعايشة، وأنها ستزول إذا تخلصنا من تأثير العادة، وارتفعنا إلى ما يجب أن يكون بدلاً مما هو كائن[1]، نقول: إننا حين نجده كذلك، فإننا نستطيع أن نعرف أن المشكلة المطروحة ليست بسيطة، بل إن النقاد الإسلاميين جميعاً تستوقفهم في مجال الواقعية مشكلة «التعدد اللساني المعاكس للتعدد الاجتماعي» للأسباب التي ذكرناها.

ومن المعروف أن الإسلاميين كانوا قد قادوا حملة كبيرة ضد دعاة اللهجات المحلية؛ مثل سلامة موسى وغيره ممن عرضنا لهم في حديثنا عن الصراع الذي كان يخوضه الرافعي وشكيب أرسلان ضد هؤلاء، وبينا الأهداف الخطيرة لتلك الدعوة[2]، وهذا مما يجعل المشكلة اليوم تزداد تأزماً، لذا كان محمد إقبال

(١) الواقعية الإسلامية، ص١٦٢.

(٢) انظر الفصول السابقة التي عرضنا فيها إلى جذور النقد الإسلامي الحديث، ولا سيما الرافعي.

عروي يقـول: «ولقد خرج الفكر الإسلامي في تلك المعـارك واضح الصورة، بيِّن الخلفيـات، معلناً موقفـه المنفرد، القاضي بضـرورة الاقتصار على العـربية الفصحى»[1]. في الوقت نفسه الذي يصرح قائلاً: «يتمكن في بعض الحالات من استحضـار تلك اللهجات، وذلك الأسلوب المنتمي إلى خلفيات اجتـماعية منحرفة، حـتى لا يقع في تسطيح التجربة ورفـعها إلى مسـتوى المثال الذي لا وجود له في الصراع الاجتمـاعي. وما من شك في أن هذه الوضعية تولد لدى الروائي المسلم مضاعفات توترية خطيـرة، إذ تضعه بين المطرقة والسندان ـ كما يقال ـ بين تلبيـة هذا التعدد اللساني المجسـد للتعدد الاجتـماعي وبين المحافظة على نقـاء الأسلوب أدبياً وأخـلاقياً، وذلك راجـع إلى أن المتلقي المسلم يمتلك عقلية شرعية بالأساس، تحرص على الانسجـام مع مقتضيات الآداب الإسلامية في جـميع المـمارسـات، وهو ـ أي مـسلم ـ ملحاح فـي طرح السؤال حـول مشروعية إسلامية كل ما من شأنه أن يخدش من ذلك الانسجام»[2].

وأكثر من ذلك يقع التـحرج ـ في رأي عروي ـ بالنسبة إلى استـحضار لغة البيوتات المائعة، التي تنتشر فيها مظـاهر التفسخ والشبقية والإجرام، تلك اللغة التي تتحدى القيم وتَتَبَجَّع في وجه الفضيلة[3] إذ إن ذلك بقدر ما يعين ـ فنياً ـ على رسم الصـورة والتشخـيص المتمـيز، يؤدي كذلك إلى صـدم المتلقي، بل وتعويده السماع لما ينبغي ألا يسمعـه، خاصة أن وظيفة الأدب الإسلامي تتعارض مع ذلك تماماً كما سنرى في فصل لاحق. وقد يتضح بعض ذلك في "مشكلة الالتزام"، على أننا نقـول هنا بلسان مالك بن نبي: «إن بعض الإباحـيات في

(١) استراتيجية النقد الإسلامي، ص١١٠.

(٢) نفسه/ ١١٠ـ١١١.

(٣) نفسه/ ١١٠.

اللغة ـ وقد يعتبرها أصحابها من الإقدام الثوري ـ ليست إلا خيانات للثورة في موضوعها الأساسي وهو تغيير الإنسان»[1].

الالتــزام:

لقد رأينا قبل قليل أن الوحي الرباني يخاطب الإنسان بما يطيقه، وينسجم مع الفطرة التي فطر عليها، ومن ثم فهو يدعوه إلى الممكن والمستطاع، مما جعل الإلزام في التصور الإسلامي، ومن ثم في «واقعية الأدب الإسلامي» منفياً ليحل محله الالتزام الذي هو قناعة واختيار ورضاً. وقد تبين أن محمد قطب ـ بعد دراسة مستفيضة ـ توصل إلى نتيجة قيمة، وهي أن الواقعية الإسلامية «لا تلزم الناس بصورة مثالية معينة مصبوبة في قالب لا تتعداه»[2]، وإنما تتطلب منهم العمل في حدود الطاقة والاستعداد الذي جبلوا عليه؛ لأن الإنسان إذا ألزم بما لا يستطيعه يصبح ضائعاً إذا لم يصل إلى الصورة المحدودة والقالب المطلوب، ففي «المنهج الإسلامي لا الصورة المتكاملة مستحيلة التطبيق، ولا هي مرسومة في قالب معين على سبيل الفرض والإلزام»[3].

وهذا الأمر يقود إلى مفهوم الالتزام في الواقعية الإسلامية، ذلك المفهوم الذي ينطلق من تعريف النقد الإسلامي للفن من حيث علاقة الواقعي بالمثالي، فإذا كان «الفن من وجهة نظر الإسلام هو الإبداع البشري الهادف الجميل الذي يرتفع بروح الإنسان باتجاه المثال النقي، مبتعداً عن أوحال الأرض وشرورها، وذلك من خلال أبعاده الزمانية والمكانية والفكرية»[4]، فإن كونه هادفاً من

(١) مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، ص٤٦.

(٢) منهج التربية الإسلامية، ص٢٣٧.

(٣) نفسه/ ٢٣٥.

(٤) الواقعية الإسلامية ص٤٥.

جهة، ويضع نصب عينيه "المثال النقي" من جـهة أخرى، لهو الأمر الذي يعد من طبيعة الالتزام في الواقعية الإسلامـية، تلك الطبيعة التي تقتضي "الصدق" في الاعـتقاد، إذ يـصبح «سـبيل الشـاعر إلى الخـلاص من مأزق الازدواجـية الفكرية والعـاطفية هو صـدق الالتزام بالإسلام، حين يـعيش الشاعـر الإسلام بقلبه، فيكون الناسك المتـعبد المتورع، وبفكره فيكون المؤمن الراسخ العـقيدة، الصامد لابـتلاء الله ومحنه، المدافع عن دينه وشريعـته، المتفتح لحـقائق العلم والحيـاة والواقع، وبيده فـيكون المجاهد الـصادق، الباذل مـا في يده من روح وولد ومال، حينذاك لا ينجو من التلون العاطفي في شخصيته، ومن ازدواجية الخير والشر في داخله، وسيكون الشاعر الملتزم حقيقة بخط الإسلام»[1].

إن الإسلام، ومن ثم "الواقـعية الإسـلامية" تعتـرف اعترافـاً مطلقاً بذلك التنازع بين أمرين يتـجاذبان الإنسان، هما المادي والروحي، وذلك مـا عبر عنه بسام ساعي بـ "الازدواجـية"، ولكن في الوقت نفسه تـدعو إلى الالتزام، مما يجعل المتأمل يطرح السؤال: هل الالتزام إكراه بالانتماء إلى أحد الجانبين المادي أو الروحي؟

إن محـمد قطب يرى «أن الازدواج هو السمة العـامة للكيان البـشري كله، الناشئ في الأصل من ازدواج منشؤه من قبضة الطين ونفخة الروح»[2]، ولكنه يرى كذلك أن «في الإنسان ميلاً للالتزام، ميل لأن يلتزم بأشياء معينة وينفذها، ولو وجد نفســه طليقاً من كل التزام خـارجي، لفرض على نفسه أمـوراً معينة والتـزم بهـا إرضـاء لـما في طبيـعته من ميل إلى الالتـزام! ومن ثم، فالفوضى المطلقـة لا وجود لهـا، ولا يمكن أن توجـد، لأنهـا ليست جـزءاً من طبـيعـة

(١) الواقعية الإسلامية، ص٢٤.

(٢) منهج التربية الإسلامية، ص. ١٦٨.

الإنسان، ومع عمق هذا الميل لـلالتزام في الطبع البشري؛ فإن فـيه إلى جانب ذلك ميلاً للإحساس بأنه غيـر ملتزم وأنه يؤدي الأشياء لأنه هو يريد أن يؤديها لا لأنها مفـروضة عليه، كلا الخطين أصيل وعمـيق، وكلاهما يؤدي دوره في فطرة النفس وواقع الحـياة. . وهذان الخطان على أنهـما فطريان ينحـرفان كـما ينحرف كل شـيء في الفطرة حين تفقد اتصـالها بالسنن العـامة، وتفـقد وعيـها الصحيح بالأمور، يفسد الخط الأول، فيصبح الالتزام عبودية للنظام أو للبشر، أو لعادة من عادات النفس، أو لتقليد من تقاليـد المجتمع، لا يملك الإنسان أن يتحرر منه أو يشعر إزاءه بوجوده المتميز، ويفسـد الخط الثاني فيصبح الخروج من الالتزام فوضى بلا حدود ولا ضابط إلا أهواء النفوس وشـهوات الأجساد، وعندئذ يصبح التحرر الظاهري من الالتزام هبوطاً في الواقع وعبودية للشهوات»[1].

إن معنى ذلك أن الإنسان إما أن ينتمي إلى الجانب المادي، وإلى الشهواني، فتتحكم فيه قوانينها، ويصبح عـبداً لها، ملتزماً بما تفرضه عليه تلك القوانين، وإما أن ينتمي إلى الجانب الروحي الذي تتحكم فيه كذلك سننه وقوانينه، ومن ثم يصبـح ملتزماً بمبـادئه، على أن الالتزام الأول وإن كـان طبيـعيـاً فإنه ـ في الحقيـقة ـ التزام بلا ضابط، إذ إن صاحـبه يصبح خاضعـاً للأهواء، مما يجعل ضرره للمـجتمع كبـيرًا، إذ تنتفخ لدى صـاحبه الأنانية، ويخـفت فيه ضمـير الجماعة، في حين يكون الالتزام الثاني محكوماً بضوابط تنظمه، وتجعل حركته ذات غاية إنسانية نبيلة، ذلك لأن هذا الالتزام الروحي «إنما هو التزام لله، ولله فقط، لا لأحد من البشر، ومن ثم يتحرر الضمـير البشري من كل عبودية لغير الله، ويوقع على خط التطوع، فيحبـب للنفس أولاً أن تؤدي كل ما عليها من الالتزام خالصاً لوجـه الله، فيرتفع من صورة الالتزام القاهر إلـى الرغبة الذاتية

(١) منهج التربية الإسلامية، ص ١٦٩.

في الأداء، وتلك هي الثمرة الحقيقية للإيمان، ثم هو يدع الباب مفتوحاً للتطور الحقيقي الصامد السامق النبيل»[1].

إن ركيزة هذا الالتـزام الذي تدعو إليه الواقعية الإسـلامية هي الإيمان، ومن ثم يصبح قناعـة قوية، تدفع الإنسان نحـو الفعل الصالح والقول المفـيد والفن النافع، لذا فإن «الأدب الإسلامي أدب مسؤول، والمسؤولية التزام نابع من قلب المؤمن وقناعتـه، التزام تمتد أواصره إلى كـتاب الله»[2]. وبسبب هذه الأواصر التي تربطه بكتاب الله، تكونت لديه مرجعية ثابتة، هي التي توجهه نحو الخير والجمال والحق، ذلك لأن «ارتباط الأدب الإسلامي بالمسؤولية النابعة من صميم الإسلام يقي أجيـالنا المحاصرة من السقوط في براثن تيـه الفلسفات»[3]، وهذه الوقاية لا تـتم كرهاً، وإنما ـ وبسبب صـدورها عن الإيمان ـ تكون قائـمة على طواعـيـة وحب وإقـدام، لأن الالتـزام بمعناه الإسـلامي الواسع هو الطاعـة، والطاعة الحـقيقيـة قناعة إيمانية، وفـرح في قلب المؤمن وسلوك مطابق لحقيـقة العقـيدة وكل ما يتعلق بهـا. . . «إنه وئام بين الإنسان ونفســه وبين الآخرين، وهو يضم تحت جناحيه قـيم الحياة الإسلامية وقوانينهـا أو أحكامها وتصورات المؤمن لما يحـيط به من كون وسنن. . ويمتد ذلـك التصور ليـربط الحيـاة الدنيا بالآخرة، ومرجع ذلك كله هو كتاب الله وسنة نبيه ﷺ»[4].

إن الالتزام الإسـلامي حين يكون، هو الطاعـة لله، لأنه في النهاية الـتزام بشرعه، يجعل الإنسان الملتزم يشـعر بالطمأنينة والحرية والسكينة كلما وجد في

(١) منهج التربية الإسلامية، ص ١٧٠.

(٢) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص٣٢.

(٣) نفسه/ ٣٢.

(٤) نفسه/ ٧٩.

نفســه ذلك الانسجام مع قــوانين الله، ذلك لأنه إن كان الالتــزام هو الطاعة، والطاعة موقف، «فإن الحرية تصبح مـن أهم الحقوق للإنسان المؤمن، فالالتزام في فكر المؤمن ليس نقيـضاً للحرية، بل هو الضـمان الحقيـقي للحرية التي لا تكون ذات معنًى حـقيقي إلا عندمـا يتحرر الإنسـان من قيود الخوف والشـهوة بكل أنواعها، من شهوة المال إلى شهـوة الجسد، وعندما ينطلق من سجن المادة وبطش السلطة وأطماع الحياة، وعندما ينتصر على الأنانية المريضة»[1].

إذا كان الالتزام هو الطاعة، وأن ذلك يـؤدي إلى الحرية؛ فإن معنى ذلك أن الالتزام الإسـلامي ليس جموداً وتحـجراً، وإنما هو انسـجام مع نواميس الحـياة والكون، فهو عندئذ نعمة وتكريم لبني البشر وحماية لكرامتهم، وهو شيء غير "الإلزام" الذي يسـاق إليه الناس سـوقاً بالسـوط والحديد والنار. إن الالـتزام طاعـة وحرية، وإن الإلزام هـو الجحـيم الذي صنعـته حـمـاقة الإنسـان على الأرض[2]. وإذا وضعت مـعالم وحـدود، فإنها ليـست سوى إشـارات تحذير للأديب المسلم كيلا يلصق بالمستنقعات، ويتحـول إلى أداة رخيصة مبتذلة تغري الناس بالرذيلة[3]، ولكن الالتزام بهذا المعنى، الذي يعني كامل الطاعة والانسجام مع التصور الإسـلامي، ألا يؤدي إلى إلغاء الفرادة والتمـيز والإبداع؟ ومن ثم يؤدي إلى أدب لن يكون إلا صورة لبعضه، فـيكثر فيه التكرار الممل، الذي قد يؤدي بعد ذلك إلى الجمود والتحجر؟

إن الدكتـور عماد الدين خليل يدعونـا إلى أن ننظر معه في حركـة التاريخ لنجد كـيف أن دولة يحكمهـا الإسلام، ويلزَم أبناؤها بالصـدور عن عقـيدته،

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٨٢ـ٨٣.

(٢) نفسه/ ٨٦.

(٣) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص٦١.

تفتح صدرها ـ في الوقت نفسه ـ بالمرونة التي تستـحق التقدير والإعجاب لنمو القدرات الذاتية في شتى مناحي الإبداع الشخـصية والفنية، وترفض بصرامة أن تحيل النـاس إلى أرقام مشـابهة في جـداول رياضية، ولا شـك أن جوهر هذا الموقف العَقَدي التاريخي في الإسلام يلقي ضوءاً على مدى المرونة التي يتوجب أن تأخـذ بها أية دعـوة حادة للالتـزام الأدبي. تلك الدعوة التي تؤكـد التنوع والفـردية والإبداع الذاتي والشخـصانـية، دون أن تقـيم جدراناً ضـد التوحـد الجماعي والتنسـيق الشمولي للمجتـمع، الذي سعى الإسلام لبنائه، ذلك لأن التنوع والاستقلال والتـفرد أساس عميق لقيام مجـتمع لا يطويه التشابه الأصم والتـجريد الميت، وإنما هـو ذلك المجتـمع، الذي تتكامل فـيه عناصـر الإبداع ومقومـات التنوع، لكي يغدو أشبه بلوحـة منسقة الألوان، ومتناغـمة العناصر ومنسجمة الأشكال[1].

وقد عمد الدكـتور عماد الدين خليل إلى بيان طبيـعة الحرية في ظل الالتزام الإسلامي ودورها في تحرير النشاط الفني، لتبرز الخصوصيات الفردية إلى المقارنة بين الالتزام الغربي وبين الالتـزام الإسلامي على مستوى التـصور والتطبيق، ولا سيـما الالتزام الماركسي، الذي يأخـذ بعداً طبقـياً صرفاً، ويتـشكل من خلال صراع الطبقـات، إن المقارنة تبين الفارق النوعي بين التزام يملك قدراً كـبيراً من الحرية والمرونة، والعفوية والانفتاح، والتزام يقوم على القهر والتعصب والتشنج والانغلاق، بين سلطة تتيح ذلك المدى الواسع للتـعبير عن الذات، وبين سلطة تضيق عليهـا الخناق وتلاحقها في الأعمـاق، وفي منحنيات الفكر والوجدان، وتسد عنها منافذ الهواء، فتطفئ شعلتها المتوهجة وتكفها عن الإبداع[2].

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٨٨.

(٢) نفسه/ ٩٤.

ولا يختلف موقـفه من الوجودية عن موقفه من الماركـسية، إذ إن الوجودية لهي أيضاً خناق من نوع آخر، فإذا كـان الالتزام الماركسي يحاول أن يلوي عنق الإبداع لكي يخضعه للمقولات المسبقة، والاقتصادية منها على وجه الخصوص، فإن الالتزام الوجودي يقوم على نفي تام لكل القيم والمقولات والعقائد المسبقة، فالوجوديون بهـذا الاحتكام للهوى أشبه بالذين وصفـهم القرآن الكريم بقوله: ﴿إِن يَتَّبِعُونَ إِلاَّ الظَّنَّ وَمَا تَهْوَى الأَنفُسُ﴾ [النجم: ٢٣].

إن الالتزام عند الماركسـية والوجودية يقع على طرفي نقـيض، فالأول يتعلق بأذيال الطبـقة في قلب الجمـاعة، وبذلك يكبت حـرية الفرد، والثانـي يتعلق بأذيال الفرد ليجعل منه عبداً للأهواء، ومن خلال هذا التطرف في جانبيه يضيع الإنسان وتضـيع الجمـاعة، ويفقـد الأدب قدرته على أن يقـوم بدوره الإنساني الشامل، ويغدو الالتزام متعارضاً مع المثل العليا للإنسان[1].

ثم إن (سارتر) حين يدعو إلى الالتزام، ويخرج لوناً من ألوان الأدب ـ وهو الشعـر ـ من الالتزام، فإنه يكون قد طـرح مشكلة عميـقة الدلالة، إذ إن هذا الطرح ـ بصورة خاصـة ـ قد يشكك في طبيعة الشـاعر وبنيته النفسـية قبل أن يشكك في الشعر كلون من ألوان التعبـير الجميل بالكلمة، ومن ثم أوقفت هذه المسألة عمـاد الدين خليل أن سارتر: «يرفض مقولة الالتـزام الشعري ويرى أن الشاعر غير قابل بالكلية على التحقق بالالتزام في معطياته، ذلك أن الشعر غير النثر، إذ أن كلماته وصيـغه وتراكيبه الجمالية ومعـانيه، تنفلت من يد الشاعر، وتتخلق بعيداً عن قدرته وإرادته ووعيه. والالتزام قدرة إرادية واعية يتوجب أن يكون صاحـبها قادراً تماماً علـى كلماته، متمكناً من أدواته، لكي يحـقق القيم التي سيلتزم بها، أو يدعو إلى الالتزام بها، ويعمقها ويمد مساحتها»[2] على أن

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٠٧ـ١٠٩.

(٢) نفسه/ ١٠٩.

عماد الدين خليل بعد أن يعرض هذا الرأي، يستحسنه ولا يعده غريباً أو مرفوضاً؛ إذ إنه يقترب ـ في رأيه ـ بنا خطوات في الرؤية القرآنية، التي تطرح مقولة «الهيمان الشعري» التي توضحها الآية: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾﴾ [الشعراء: ٢٢٤ - ٢٢٦] فالقرآن الكريم ـ كما يرى ـ يؤكد من جهته انزلاقية الشعر وجره أقلام الشعراء إلى ازدواجية قاسية بين القول والفعل، وإلى صعوبة السيطرة على الأداة الشعرية للوقوف بصلابة ووضوح تحت ظل القيم. على أنه قد استدرك من بعد ليبين الفجوات الموجودة في مقولة سارتر الذي كانت نظرته تقف بالأمر عند منتصف الطريق؛ لأنها تتشبث ـ كعادة الغربيين ـ بالرؤية الأحادية الجانب، وتمارس خطيئة التعميم[1]، وإنما انتهى عماد الدين خليل إلى ذلك الاستدراك، الذي بين من خلاله جانب النقص في رأي سارتر بشأن مشكلة (الالتزام الشعري)، بناء على الاستثناء الذي جاء في الآية الكريمة، فقد تبين له من خلال «المنظور القرآني نفسه كيف أن قوة الإيمان والممارسة قادرة على تطويع الأداة الشعرية، لتحقيق الالتزام المرتجَى، ليس هذا فحسب، بل إنها قادرة على تحقيق التوحد الكامل بين الشاعر والموقف»[2].

وهكذا يصبح الشعر قادراً على الالتزام كما يقدر عليه أي لون من الألوان الأدبية الأخرى؛ كالقصة والرواية والمسرح والمقال، لأنه عندئذ لا تصبح الأداة مشكلة ما دامت الرؤيا واضحة، والموقف المرتجى بيناً، ولن يبقى للغة الشعرية أو الصورة الأدبية إلا أن تترتب في اللفظ ـ كما يقول عبدالقاهر الجرجاني ـ حسب ترتيب المعاني في النفس[3].

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ١١٠-١١١.

(٢) نفسه/ ١١١.

(٣) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٤٠.

وجملة القول فيما انتهى إليه عماد الدين خليل: «أنه إذا كان الالتزام الوجودي يخرج الشعر من الدائرة، وإذا كان الالتزام الماركسي يحول القصيدة إلى نشيد طبقي ذي نغمة دعائية مباشرة، فإن الالتزام الإسلامي يقف كعادته موقفاً وسطاً من الشعر، فلا يخرجه من دائرة الالتزام لحجة عدم القدرة على تطويعه، ولا يحيله إلى مجرد أداة للدعاية، ولكنه يضعه موضع الحق على ضوء القدرة البشرية على تحويل المادة الشعرية إلى ممارسة تعبيرية يتوحَّد فيها القول بالعمل، ويلتقي الظاهر بالباطن، وتتحد الكلمة بالسلوك»[1].

والآن هل أتينا على آراء النقاد الإسلاميين في قضية الالتزام كلها؟

في الواقع لا تزال قضايا أخرى ذات قيمة لم نعرض لها بعد؛ مثل علاقة الالتزام الفكري بالعاطفة، إذ إن العاطفة، هي صاحبة السيادة في مجال الفن، وقد سبقت الإشارة إلى أن ناقداً مقتدراً، مثل كولردج، لم يملك بخصوص دورها في الفن إلا أن يقول: «إن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته، وما كان الحدس أن يكون حدساً حقاً، إلا لأنه يمثل العاطفة، ومن العاطفة وحدها يمكن أن ينفجر الحدس. إن العاطفة لا الفكرة هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية، تشوف محصور في دائرة تصور ذلك هو الفن»[2].

فما علاقة الالتزام الفكري بالعاطفة ما دامت العاطفة هي التي تهب الفن تماسكه وصلابته؟

علاقة الالتزام الفكري بالعاطفة:

إن النقد الإسلامي يرى أن الالتزام الفكري يقود إلى الالتزام العاطفي[3]

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١١١.

(٢) محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص١٢١.

(٣) محمد حسين فضل الله: من وحي القرآن، الحلقة الثالثة، ص١٢٩.

وهو يفسر ذلك من الوجهة النفسية والسلوكية للإنسان، إذ إن الفكر الإسلامي ـ كما سبقت الإشارة ـ يتسم بالنظرة الشمولية، التي ترى أن الإنسان عقل وعاطفة، ومادة وروح، ومن ثم تكون المواقف الصادرة عنه ذات طابع مجانس لذلك التشكل، ألم يقل لانسون يوماً: «إن نوع الانفجار يدل أحياناً على المادة التي تفرقعت؟».

لذلك أمكن للمفكر الإسلامي النبيه حسين فضل الله أن يصوغ القضية على الشكل التالي: «إن الالتزام بالعقيدة لا يتمثل في الالتزام الفكري الذي يمثل الموقف الفكري للإنسان، بل يمتد بالالتزام العاطفي والانسجام الروحي مع خط الفكر في حركة الحياة إزاء العلاقات الإنسانية الموافقة أو المضادة، فإن التقاء الجانب العاطفي بالجانب الفكري في شخصية الإنسان المسلم يمثل وحدة الشخصية، بينما يكون اختلافها مظهراً من مظاهر ازدواجيتها وتمزقها الذاتي، مما يترك آثار السلبية على استقامتها على الخط الإسلامي المستقيم»[1]. فالالتزام الإسلامي التزام عقائدي، يأتي بالاقتناع الذي يصطحب معه كيان الإنسان كاملاً، بحيث لا يدع مجالاً للتمزق والتجزئة والتشتت. وبمعنى آخر: إن النقد الإسلامي ينظر إلى الشاعر أو القاص على أنه شخصية واحدة، لا فرق بين كونه فنانًا، وكونه عملياً في الحياة، أما النقد غير الإسلامي، فيفرق بين شطري شخصية الشاعر، الشعري الذي يحكي فيه نفسه كما هي، والعملي الذي يتقيد فيه بقيود الحياة[2] وهذا خطأ بطبيعة الحال؛ لأن «النفس الإنسانية وحدة لا تتجزأ. ومتى استحلت لنفسها وسيلة خسيسة، فلا يمكن أن تضل محافظة على غاية

(١) من وحي القرآن، ص ١٢٩.

(٢) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص٣٨٥.

شريفة؛ لأنه لا انفصال في تكوين النفس البشرية وعالمها بين الوسائل والغايات»[1].

وعلى هذا الأساس، الذي يعترف في ظل الواقعية الإسلامية الملتزمة للعاطفة بدورها الحيوي، والأساس الذي لم يعد يعطل الالتزام أو يعوقه، وإنما صار يسنده ويقويه، تظل العاطفة هي الغذاء الرئيس الذي يولد للشاعر الصور والخيالات والأفكار والتعبيرات والأوزان والموسيقى، كما تظل استجابة الشاعر لعاطفته لها توقعه في مزلق الازدواجية ما دامت سليمة المنبع مستقيمة التوجه متمثلة لخط الحياة الصحيح الذي رسمه الإسلام، بل بتلك العاطفة النقية يقترب من الكمال الفني متى كانت مستوعبه لحقيقة الحياة وجوهرها[2]، تلك الحياة التي يقوم الالتزام فيها على مبادئ محددة كإقامة نظام الإسلام، والدعوة إلى وحدة العالم الإسلامي، ثم محاولة إحياء الأخلاق والمفهومات الإسلامية للحضارة والعدالة الاجتماعية في نفوس الناس»[3].

٥ـ الواقعية والنقل الفوتوغرافي:

إن الإسلام منهج واقعي للحياة، ومن ثم فإنه لا يقوم ـ كما يقول سيد قطب ـ على مثاليات خيالية جامدة في قوالب نظرية، وإنما تراه يقاوم الحياة ويواجهها بكل ما يملك من قوة، من أجل أن يقودها نحو الارتقاء، ولكنه يواجه الحياة البشرية بحلول عملية تكافئ واقعياتها، ولا ترفرف في خيال حالم ورؤًى مجنحة، لا تجدي على واقع الحياة شيئاً[4]. ولذلك تتميز الواقعية الإسلامية بتقديم الأسباب وفق مقتضيات الحياة وشؤونها، تماماً كما بين

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن ٣/ ١٥٤٢.

(٢) أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية، ص٢٥.

(٣) أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص٤٠٨.

(٤) سيد قطب: في ظلال القرآن ١/ ٢٢٦.

ذلك القرآن الكريم: ﴿إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِن كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا ﴿٨٤﴾ فَأَتْبَعَ سَبَبًا ﴿٨٥﴾﴾ [الكهف: ٨٤، ٨٥]، ومجال الفن يقتضي أن نقدم الأسباب التي تؤدي إلى حسن التلقي وتوصيل التجربة الشـعرية. لذلك ينبغي أن يكون التعامل مع الواقع بوساطة الأداة الفنية السامية، بحـيث لا يكون الكلام أو التعبير الشعري قائماً على المباشرة؛ لأنه يفقد بذلك جزءاً من حيويته، ويقف دون بلوغ هدفه.

إن الفنان الجدير بهذا الاسم إنما هو ذلك الذي يعبر عما يحسه تعبيراً أسمى من تعابير الجمهور، فلا ينقل لنا الصور كما تراها سائر العيون، وإنما ينقلها لنا وقد امتــزجت بها روحه، وفسرها لنا في ضــوء فلسفته الخـاصة، التي منشؤها إحـساسـه الشخـصي، الذي هو أدق وأعـمق من إحـساس الجـماهيـر، ذلك الإحســاس الذي يعين على التقاط مـا وراء الماديات المحسوسـة وتصويرها، مما يبعثه الكون في النفس الشاعرة[1]. وعليه فإن «الشاعـر الذي ينقل الصورة كما هي لا يعد فناناً، فـالذين يريدون من الشاعـر أن يكون مصوراً ناقـلاً فقط إنما يخرجون به أولاً عن طبيعته الأولى طبيـعة الشاعر، مصور العواطف أو المناظر كمـا يراها هو، لا كما تـراها سائر العيـون. وهم ينحطون به ثانية إلى مـرتبة صـغار المصـورين، الأمر الـذي لا نطيق أن ننزل الشاعـر إلى مـستـواه كمـا يريدون»[2]، وإذا كان الشـعر تصـويراً، فإن التـصور الحسي يبلـغ درجة الفن العالي حين لا يجمد عند الصـور الحسية، بل يدع للخيال سبـيلاً للعمل حول هذه الصور يندرج منه إلى التأثر الوجداني»[3].

ثم إن الواقعية لا تعني نقل الواقع كما هو، وإنما تعني إعـمال الفكر للتمييز

(١) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، ص١٧.

(٢) نفسه/ ٢٥ـ٢٦.

(٣) نفسه/ ٢٨.

أو إعمال العقل في الواقع، كي توجه السلوكات نحو الخير وما ينفع الناس، وتختار منه ـ في الوقت الذي تعمل على تحبيب الفضيلة ـ أحسن النماذج لذلك، كما تعمد في الوقت الذي تستهدف فيه استقباح الرذيلة، إلى أليق النماذج التي تنسجم مع تلك الغايات، وبذلك تقبح القبيح لتنفر منه، وتحسن الحسن لتدعو إليه، فهذه هي الواقعية الإسلامية لا تنكر وجود القبح والرذيلة، وإنما تصوغهما صياغة من يصفهما بما هما عليه، كما لا تنكر الحسن والفضيلة، وإنما تجسمهما على واقعيتهما، لتدل على جمالهما وصلاحهما وضرورتهما للحياة.

أما إن كانت الواقعية تعمل على غير ذلك، فإنها في الحقيقة ليست من الواقع في شيء، فضلاً عن أن تكون أبعد ما يكون البعد عن الواقعية الإسلامية، وهل من الواقعية مثلاً: أن يقول آدونيس: «المجون يطهر ويحرر. . .»؟ إنه يعد بما يتجاوز ثقافة الأمر والنهي إلى ثقافة بلا إلزام ولا جزاء، أو أن يقول: «الخمرة شيء ترتبط به جميع الأشياء، إنها مفتاح يصلنا بالأبواب كلها، إنها صيغة لوجود كل شيء، واسم تصدر عنه تسمية كل شيء. . . الخمرة من هذه الناحية حلم ولها فعل الحلم: تكشف المجهول سواء في الذات أو في الطبيعة»[1]. أو أن يقول داعياً إلى انتهاك المقدسات الإسلامية: «إن الانتهاك، أي تدنيس المقدسات هو ما يجذبنا في شعر امرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة، والعلة في هذا الجذب أننا لا شعورياً نحارب كل ما يحول دون تفتح الإنسان؛ فالإنسان من هذه الزاوية ثوري بالفطرة، الإنسان حيوان ثوري»[2].

أين الواقعية في هذه الدعوة الضالة؟ أليس هذا انحرافاً عن الواقع، وخروجاً عن الطريق المستقيم؟ بل أليس الكلام من هذا القبيل لا يستند إلى الواقع في

(١) آدونيس: الثابت والمتحول ٢/ ١١٠.

(٢) نفسه ٢/ ٢١٦.

شيء، وإنما هو دليل علـى فساد فـي التـصور وشذوذ فـي السلوك؟ وخلط للمفاهيم؟ وإفساد للقيم؟ وتحسين للقبيح؟ أجل! هم كذلك. ولذا رأينا ناقداً مثل زكي نجيب محمود يتنصل من مشاركة الشاعر في علاقته بوطنه حين يصرخ «ما هكذا الناس في بلادي»[1].

إن بعض الشواذ يرون في الواقعية بهذا المعنى الثورية، فهل الثورة على الواقع تكون منطقية وطبيعية حين تعمد إلى الجمال والخير والحق لتهدمه؟ أم أن الثورة الحقة إنما هي تلك التي ترى الفساد في المجتمع فتثور عليه لتصلحه؟ لقد كان الناقد ثاولس يرى أن الخطوة الأولى نحو تعليل الإبداع الفني هي «الكشف عما شهده الفنان من نقص في بيئته، وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرضيه»[2]. وكان جينو يقول: «رسالة الفنان هي أن يتمثل الحياة وينساب فيها حتى يكتشف الحق ويظهره للآخرين»[3] وهذه هي الثورية الحقة تلك التي تنشد الصلاح وتدفع الفساد. أما مقولة آدونيس التي يرى فيها أن المجون يطهر ويحرر بتجاوزه ثقافة الأمر والنهي، إنما تستهدف الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، الذي هو القاعدة الأساسية للثورة من وجهة نظر التصور الإسلامي. ومن ثم فإن آدونيس ضد الثورة بمعناها الإصلاحي، ومع الثورة التي تستهدف القيم والمقدسات والعقائد الصالحة، إنه يدعو إلى ثورة الفوضى، وعلى حد تعبير مالك بن نبي: «إذا ما تحدث بعض المخنثين عن التحرير الجنسي مثلاً، فكلماتهم لا تعبر عن شيء سوى هبوط في الطاقة الثورية»[4].

إن مثل هذه الرؤى المنحرفة إنما هي نتيجة طبيعية للخلل النفسي الذي

(١) زكي نجيب محمود: مع الشعراء، ص١٥٠.

(٢) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص١١٩ـ١٢٠.

(٣) نفسه/ ١٤٥.

(٤) مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، ص٤٦.

أصاب بعض النفوس، هكذا يرى محمد قطب؛ إذ يقول: «إنما أقرب إلى الحق أن يقال: إن بعض الفنانين قد اختلت النسب في نفوسهم، فهم يرون الحياة كلها من خلال جزئية واحدة من جزئياتها، من خلال الجنس، أو من خلال الصراع الطبقي، أو من خلال التفسير المادي للتاريخ. وهؤلاء مختلفون بوصفهم بشراً، وكذلك بوصفهم فنانين، فليس للفن مقياس وحده ينعزل به عن مقاييس البشرية الحقيقية، التي هي في مجموعها إحدى الجزئيات المتناسقة في مقياس الكون الكبير... ومن ثم يصبح هذا الفنان المختل فناناً صغيراً مهما أوتي من براعة التصوير في الجزئية المفردة التي يتلقى الحياة من خلالها ويصورها من خلالها»[1].

إن الالتزام في الواقعية الإسلامية يقضي أن تصور اللحظات التي يضعف فيها البشر أو يسقطون إلى مهاوي الرذيلة لسبب من الأسباب ـ العاطفية أو الاجتماعية ـ تصويراً يضعها في الإطار العام لحركة المجتمع من جهة، ويضعها في نسق الكون ومقومات الحياة عامة من جهة ثانية، وعليه فإن الفن الإسلامي إنما يعالج موضوع العلاقة بين الجنسين من خلال تصوره لهذه العلاقة من خلال تحقيقها لأهداف الحياة العليا من خلال رفعها للرجل والمرأة كليهما إلى مستوى الإنسانية، من خلال حثها كلاً من الرجل والمرأة على إبراز أجمل ما عنده وأرفع ما عنده، من خلال توسيع دائرة الشوق الجنسي، حتى يشمل الأشواق العليا المتصلة بصميم الكون وفطرة الحياة، والتي لا تقف عند اللحظة العابرة واللقاء العارض، بل تمتد حتى تشمل الحياة كلها ونظام الحياة المستمد من الحقيقة الكبرى المسيطرة على كل شيء في هذه الحياة[2]، وبهذا يصبح للواقعية

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١٨٦.

(٢) نفسه، ص ١٨٣ـ١٨٤.

معنى يخالف تمام المخالفة هذه الواقعية التي يدعيها المنحرفون، بل ويخالف حتى الواقعية في الأدب بمعناها العام، من حيث إنها محاولة تهدف إلى تصوير الحياة والطبيعة الإنسانية بأوسع معانيها وبأدق أمانة ممكنة، لأنها بهذا المعنى ترفض أن تصور الواقع في هيئة المتكامل أو المثالي من أجل أغراض معينة، أهمها تحقيق الجمال، أو المحافظة على كمال الأسلوب، كما ترفض أن تعالج الموضوعات التي تسمو على عالم الواقع إلى ما وراء الطبيعة»[1].

إن الواقعية الإسلامية بطبيعة التزامها الذي يرتكز على المرجعية القرآنية والسنية، يفرض ما يمكن أن يوصف بأنه على الضد من هذه الواقعية العامة على الأقل في بعض جوانبه، إذ إن الالتزام يفرض أن يكون تصوير الواقع من أجل الكمال، كما يفرض معالجة الموضوعات الغيبية كما لو أنها حقيقة مرئية رأي العين، وهي الجوانب التي ترفضها ـ كما رأيت ـ الواقعية بمعناها العام، والتي بسببها وصل التصوير الفني إلى ما وصل إليه من انحراف باسم النقل الأمين أو الفوتوغرافي في واقع الحياة، ومن يتأمل قصة يوسف عليه السلام يدرك طبيعة المرجعية الإسلامية إذ «ذكر طرفي الموقف بين الاعتصام في الأول، والاعتصام في النهاية، مع الإلمام بلحظة الضعف بينهما ليكتمل الصدق والواقعية والجو النظيف»[2]. إن الالتزام في الواقعية الإسلامية مثلاً لا ينقل لحظة الجنس الطاغية التي تفقد الإنسان ضوابطه، فلا يملك نفسه وينجرف في التيار، لأنها لا تستحق أن يقف عندها الفن ليصورها تصوير المعجب بها، المهتز لها، المتفنن في تسجيلها ومتابعة دقائقها، لا تستحق ذلك؛ لأنها لحظة هبوط وليست لحظة ارتفاع، لا تستحق أن تنقل باسم الأمانة، لا لأنها ليست

(١) محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص١٨٨.

(٢) سيد قطب: في ظلال القرآن، ٤/ ١٩٨١.

موجودة، ولكن لأنها حقيقة غليظة جاثمة بكل غلظها على الأرض يشترك فيها الحيوان والإنسان، ومن ثم لا يختص بها الفن الإنساني[1]، الذي كما قال قدامة بن جعفر إنما يخاطب الإنسان من حيث هو إنسان، لا من حيث ما يشترك فيه مع الحيوان[2]. وإنما يرفض النقد الإسلامي تسجيل تلك اللحظات الهابطة لأنه يتجاهل التافه.

إن الواقعية الإسلامية حين تنظر إلى الحياة بهذا المنظار النظيف، وحين توجب على الملتزم بخطها أن يختار العناصر التي يصورها، فإنها لا تكون بدعاً بين الأفكار التي تحدثت في مجال الفن؛ لأننا نجد مثلاً ـ حتى عند الغربيين ـ مثل ستيفن سبندر الذي يقول: «الشعر ليس مجرد تصوير لحظة احمرار وجنات الحبيبين، أو رؤية جمال الزهرة، أو روعة لون الغروب، بل الشعر هو الذي يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها، بل ما بعد الحياة، هو ذلك النهر الهائل الذي يروي الحياة كلها، لا يحتقر الضئيل الغض، وإن كان يتجاهل التافه»[3].

من أجل إيضاح هذه الفكرة عن طبيعة الواقعية الإسلامية الملتزمة بمبادئ كإقامة نظام الإسلام والدعوة إلى الوحدة الإسلامية لشعوب العالم، ثم محاولة إحياء الأخلاق والمفهومات الإسلامية للحضارة والعدالة الاجتماعية في نفوس الناس[4]، وهي المبادئ التي سبق الحديث عنها، يمكن أن نسوق لذلك مثالاً نراه جديراً بالإجابة عن عدة تساؤلات، وذلك المثال هو القصيدة التي تعد واقعية من واقعية الشاعر الدكتور محمد ناصر النادرة، وعنوان القصيدة هو: «في ساحة الأمير».

(١) منهج الفن الإسلامي، ص١٩٢.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ٩٦.

(٣) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص١٩٧ـ١٩٨.

(٤) أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سوريا، ص٤٠٨.

في ساحة الأمير

حين يغرق المساء في غلالة السكون

وحين يأرز الضجيج للحانات وتسهر الشجون

يحرك الظلام ألف حية

لتنفث المجون

يمجها الضياع والفتون

تلوك تحت شدقها مآسي الزمان

فتذرع الرصيف في مهانة تبحث عن زبون

بكعبها تدعوه بالعين باللسان

وكل قطعة من لحمها تحولت عيون

وتختفي بالعار في سيارة

وتلتقي العيون

في حانة توزع الحرام من سنين

يمزق الضمير، في ظلامها يصعد الأنين

وتلفظ العقول بعد رشفة

ليولد الجنون

وينتهي المطاف فوق مخدع

يموت تحت وزره جنين

يجيء للحياة بعد أشهر

بعاره الدفين

يلوك تحت شدقه مآسي الزمان[1]

(١) محمد ناصر: ديوان أغنيات النخيل.

فهذه القصيدة عبارة عن قصة شعرية واقعية، تصور وضعاً اجتماعياً فاسداً، تجتمع فيه كل أسباب الفساد من الخمرة إلى الفسق والفجور والفواحش، إلى ما يترتب على مثل تلك الأفعال القبيحة من نتائج مرعبة أقل ما يقال فيها: إنها لا تؤدي إلا إلى الإنجاب لأولاد الحرام، الذين سرعان ما يجيئون إلى حياة البؤس والشقاء والمذلة والهوان.

وقد بنيت هذه القصيدة على تقنية فنية معينة هي مبدأ السببية، ومبدأ السببية المحض يحيلنا ـ كما يقول طودوروف على الخطاب النفعي ـ والخطاب النفعي من شأنه أن ينطلق من الرؤيا الناضجة في الغالب[1]، وهذه الرؤيا الناضجة التي يرى من خلالها محمد ناصر هذه اللحظة من حياة البشرية هي الرؤيا الإسلامية التي يتفاعل فيها الحسي مع الغيبي، والروحي مع المادي في آن واحد؛ ولذلك نجد في القصيدة كلمات شرعية مثل: "الحرام، المجون". كما نجد فيها صوراً شعرية تجسم الرذيلة، وتقدمها في صورة قبيحة تنفر منها النفوس، وتدفعها على التقزز من مثل تلك الأفعال المتعلقة بالمحرمات؛ كالفواحش والخمر والاستغلال البشع إلخ... ومن تلك الصور: (تذرع الرصيف في مهانة تبحث عن زبون، في حانة توزع الحرام من سنين، تلفظ العقول بعد رشفة ليولد الجنون...).

فالقصيدة من الشعر الملتزم إزاء مبادئ الإسلام، والمبدأ المسيطر هنا في هذا الموقف هو المحاولة الجادة لإحياء الأخلاق وقيم الحضارة الإسلامية النبيلة، وتحقيق العدالة الاجتماعية.

والشاعر يعمل على تحقيق هدفه ومقاصده عن طريق شعري قصصي خاص هو البناء السببي، بحيث ترى الوقائع تتلاحق شيئاً فشيئاً، تؤدي فيها كل واقعة إلى نتيجة منطقية بالنسبة إلى الأسباب التي تقدمتها إلى أن تنتهي إلى الكارثة،

(١) طودوروف: الشعرية، ص٦٥. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة.

حيث ينـجم عن تلك الوقائع مـجتمـعة مـيلاد، لكنه في صـورة موت، لأن المخدع الذي تكونت فـيه النواة الأولى التي سطرت مجيـئه كانت فـوق مخدع الحرام الذي لا يسلم الوليد إلا إلى مآسي الزمان:

ويتتهي المطاف فوق مخدع

يموت تحت وزره جنين

يجيء للحياة بعد أشهر

بعاره الدفين يلوك تحت شدقة مآسي الزمان

إن هذا الموضـوع قد يتناوله أي أديب آخـر غيـر الشاعر الإسـلامي، ولكن الميزة التي سـينفرد بها الملتـزم بالواقعيـة الإسلاميـة إنما هي موقفـه النفسي من الوقائع، ولذلك كـان سيد قطب يقول: إن الموضـوع لا يحدد طبيعـة العمل، ولكن طريقة الانفعال بالموضوع هي التي تحدده[1].

فهذا الموضوع هو الجنس، والجنس من حـيث هو مرض اجتماعي نال حظاً كبيـراً من أقلام الكتاب. وسودت لتصـويره المجلدات، ولكن الذين كانت لهم تجربة شعورية صادقة رسمت في صورة لفظية موحية ومثيرة للانفعال الوجداني في النفوس، إثارة تبعث على التـقزز من الحرام وما يؤدي إليه وما يتـسبب فيه قليل جداً، فـالشاعر هنا لم يعـرض علينا موقف حب تتجـاوب فيه عاطفـتان بريئتان، وإنما عرض صوراً ومشاهد لواقع مؤلم، تعيشه الفتاة الجزائرية التاعسة وسط أمواج من المغـريات التي تدفعهـا أبداً نحو الرذيلة، الحرمـان من الرعاية والتـربيـة، والحرية المطـلقة التي تجـردها من كل أصنـاف الكوابح، ثم الظلام الدامس، الذي تتحـرك فيه كل الحـيات لتنفث السمـوم، ثم السيارات المهـيأة لاستقبال الماجـنات، ثم اللباس الذي يبرز مفاتنها ليجعلهـا محل إرادة ورغبة،

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص٨.

ثم الخمـور التي تذهب بالعـقول، ليـبقى الإنسـان عندئذ متـحرراً من عـقاب الضمير وزجـره، فكل هذه الأسباب مجتمـعة، هي التي أدت إلى جريمة الزنى ثم جريمة القتل البطيء.

ومن هنا نقـول: إن القـصيـدة من الأدب الواقـعي الإسلامي الملتـزم، وإن صاحـبه لم يكن ينقل الوقائـع نقلاً فوتوغـرافياً، وإنما كـان يترجم الواقع إلى صورة تمتـد أبعادها ومـقاصدها خـلال تصور إسلامي نقي، لـتحقق أغـراضاً جمالـية ومنفعيـة وأخلاقية، لأنهـا تنطلق من وظائفية تنحدر من رؤيـا روحية تضفي على الشكل الفني سحـراً جذاباً يجتمع فيه الجـلال والجمال، وهذا هو الفن الإسلامي المطلوب؛ لأنه لم يكن نصّـا تقريرياً تعليمياً مبـاشراً، وإنما كان من ذلك الفن الذي «يتوجب طلبه أن يتجاوز المباشـرة؛ إن على مستوى اعتماد اللغة كـأداة، أو على مستوى تنفـيذ الرؤية كمنظور؛ فـباللمسة المعـبرة بالإيماء باعتـماد الرموز والمجازات بتـفجيـر قدرات اللغة التـعبيرية، وانتـزاع أسرارها الجمـالية، بتحويل الكلمـة إلى ريشة تفرش الألوان وتشكل الكتل والمسـاحات بالحذر، في ملامـسة القيم والخبرات والمعطيـات الإسلامية دون تهيئـة الأرضية وسحر الأجواء. . تجيء القيمة أو الخـبرة في إطار فني مقنع مترع بالقدرة على التأثير. بهذا وذلك، يمكن أن يتحقق الإحسان ويكون الإتقان»[(١)].

إن الشاعر محـمد ناصر قد وفق في هذه القصيدة إلى الصـياغة الأدبية التي تتناول الواقع المأسـاوي الذي تعيشـه المرأة، تلك الصيـاغة الفنية التـي تتجنب الخطابية والوعظية، والمباشرة بعدها وسـيلة بدائية، وليست ـ كما يقول قطب ـ عملاً فنياً بطبيعة الحال، كما تتجنب تزوير الشخصية الإنسانية أو الواقع الحيوي من أجل إبراز الحياة البـشرية في صورة مثاليـة لا وجود لها؛ لأن ذلك يسلب

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص٨١.

الواقعية قوة الإقناع والتأثير، إنما هي الصياغة الصادقة في تصوير أهداف الحياة اللائقة بعالم من البشر لا بقطيع من الذئاب، ذلك لأن المرجعية التي تصدر عنها الواقعية الإسلامية تقتضي ألا يسوّغ الواقع أو يزينه لمجرد أنه واقع، وإنما مهمة الشاعر الرئيسة، هي تغيير هذا الواقع وتحسينه، والإيحاء الدائم بالحركة الخالقة المنشئة لصور متجددة من الحياة. وذلك بأن يهتف لهذا المتلقي بأشواق الاستعلاء والطلاقة بدل ذلك الهتاف الذي ألِفَ الناس قراءته في الأدب المنحل، الذي يهتف للكائن البشري بضعفه ونقصه وسقوطه مسوّغاً للسقوط حيناً، ومزيناً للحظات الضعف والانحطاط أخرى، كما يملأ الشاعر الإسلامي فراغ حياة المتلقي ومشاعره بالأهداف البشرية، التي تطور الحياة وترقيها، سواء في ضمير الفرد أو في واقع الجماعة[1]. وهذه ميزة التفسير الإسلامي للتاريخ.

الواقعية في ظل التفسير الإسلامي للتاريخ:

إذا كان بعض النقاد غير الإسلاميين قد صرحوا معترفين بحقيقة هامة بهذا الصدد مفادها: «أن الواقعية وغير الواقعية في الأثر الفني لا تعودان إلى الواقع الراهن، الذي يعكسه هذا الأثر، بل على وجه الدقة إلى المنظور التاريخي، المنظور المستقبلي، الذي يشتمل عليه هذا الأثر»[2]. فإن هذه الفكرة بالضبط مما يلتقي فيها النقد الإسلامي، وهو يتعامل مع النص الأدبي من الوجهة الاجتماعية، مع التفسير المادي للتاريخ، ذلك لأنهما ينطلقان من مفهوم واقعية الأدب وعلاقته بالرؤيا الفلسفية والمستقبلية التي يلتزم إزاءها، ويختلفان بعد ذلك في طبيعة الرؤيا من حيث إن الواقعية المادية قاصرة النظر، تعجز أن تنظر ما وراء الحجب الترابية، في حين تتجاوز الواقعية الإسلامية الحواجز المادية

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص١٠٤-١٠٥.

(٢) جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، ص٧٦.

لترى الكون واضحاً تتفاعل فيه القوى الغيبية مع الحسية، ويتعانق فيه المادي مع الروحي، ويتداخل فيه عالم الغيب مع عالم الحس، ومن هنا يبدأ الخلاف في تفسير الواقع والحركة التاريخية، إذ إن واقعية الأديب المسلم تتناسب مع اعتقاده ومفاهيمه ومبادئه، ومع الواقع الخارجي؛ لأن العقائد من وحي الله والواقع الخارجي من خلق الله، فلا يصح أن يخالف وحيه خلقه كما يقول الشيخ الغزالي، فالمفاهيم والمبادئ والشرائع الإسلامية منسجمة كل الانسجام مع الواقع الخارجي للوجود، ولمتطلبات الفضيلة[1]، ومن ثم تصبح الرؤيا الإسلامية أشمل من الرؤية المادية، التي لا تكتفي بإنكار الجزء الأكبر من الكون وحسب، ولكن تجعل الإنسان يعيش حيرة وقلقاً لا ينتهيان بسبب إلغاء العلاقة بين الخالق والمخلوقات.

ولما كان حد الرؤيا الإسلامية أشمل، فإنها تتقاطع مع الرؤيا المادية في عدة نقاط، أشار إلى بعضها الناقد سيد قطب، بصدد حديثه عن الفن الموجه بالتفسير الإسلامي للتاريخ والفرق بينه وبين الفن الموجه بالتفسير المادي للتاريخ، فقال: «وقد يلتقي ـ الأدب الإسلامي ـ في هذا مع الأدب أو الفن الموجه بالتفسير المادي للتاريخ، يلتقي معه لحظة واحدة ثم يفترقان؛ فالصراع الطبقي هو محور الحركة التطورية في ذلك الفن، أما الإسلام فلا يعطي الصراع الطبقي كل هذه الأهمية، لأن نظرته إلى أهداف البشرية أوسع وأرقى، إنه لا يرضى بالظلم الاجتماعي ولا يقره، ولا يهتف للناس بالرضا به أو التذاذه، وهو يعمل فيما يعمل لمكافحته وتبديله، ولكنه لا يقيم حركته التطويرية على الحقد الطبقي، بل على الرغبة في تكريم الإنسان، ورفعه عن درك الخضوع للحاجة والضرورة، وإطلاق إنسانيته المبدعة من الانحصار في الطعام والشراب وجوع الجسد على كل حال، فالمحور الذي تدور حوله حركة التطوير في الفكرة

(١) عبدالرحمن حسن حبنكة الميداني: مبادئ في الأدب والدعوة، ص٣٧.

الإسلاميـة، تطوير البشرية كلها، ودفعـها إلى الانطلاق والارتفاع، وإلى الخلق والإبداع، وفي الطريق يلم بآلام الطبـقات وقيـودها، ليحطم هذه القـيود ويزيل تلك الآلام. إنه لا يحقر آلام البشر، ولكنه لا يستـخدم الحقد الطبقي لإزالتها، لاعتباره أن الحقد ذاته قيد يحول دون انطلاق البشرية إلى آفاق أعلى»[1].

ويلتقيـان كذلك في وظيفة الأدب التغيـيرية، ولكن يختلفان تبعـاً للتصور، بحيث يصبح في التـصور الإسلامي «الأدب والفن يشتركان في عملـية التطهير والتغيير، شأنهما شأن كل حركة أخرى في موكب العقيدة الإسلامية الشامل»[2] بما في ذلك الصلاة والصـيام والحج إلخ، فكلها تهدف إلى تغيـير النفـس مـن أجـل تغيـيـر التاريـخ، مصداقـاً لقـولـه تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ﴾ [الرعد: ١١] فالقرآن ـ كما يقول الشـهيد مرتضى مطهري ـ: «يرى أن الهداية والإرشـاد والتذكـر والموعظة والبرهان والاستـدلال المنطقي أو الحكمة ـ على حد التـعبير القرآنـي ـ عوامل ذات قيمة وقـوة وتأثير قادرة على تغيـير مسيـر الإنسان، وتبديل شخـصيتـه، وإحداث ثورة معنوية في محـتواه الداخلي، القـرآن لا يحد من دور الفكر والأيديولوجـية، خـلافاً للمـاركسـية والمادية التي ترى التوجيه محدوداً بتصعيد الصراع الطبقي»[3].

في الحقـيقة قد بينا أن مـركز الثقل في تحريك النفـوس ودفعها نحـو الثورة وتغيير المنكر بصفة مجملة إنما هو التوحيد، والتوحيد لا يعرف نظام الطبقات، فهـو يتكفل بأن يقضي عـلى الأنانية والشـعور بالاستكبـار لدى المؤمن الحق، ليجـعله في صف المؤمنين وقد امَّـحت بينهم الفوارق الاجتـماعيـة في جوهر

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص١٠٥.

(٢) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج، ص٢٩.

(٣) مرتضى مطهري: المجتمع والتاريخ، ص١٥.

الوعي، حينما يتحول المال من القلب إلى اليد، فـإذا كان الفن الموجه بالتفسير المادي للتاريخ يقدم الصـراع الطبقي على أنه هو محور الحـركة التطويرية، فإن الواقعية الإسـلامية لا تعطي ـ كما يقول سيـد قطب ـ الصراع الطبقي كل هذه الأهمـية، لأن نظرته إلى أهداف البـشريـة أوسع وأرقى. إنه لا يرضَى بالظلم الاجـتمـاعي ولا يقره، ولا يـهتف للناس بالرقـيِّ أو الالتذاذ به، وهو يعـمل لمكافحتـه وتبديله، ولكنه لا يقيم حركتـه التغييرية على "العـقد الطبقي" وإنما على رفعه عن درك الخضوع للحاجة وتكريمه[1] بتوجيه الإنسان إلى الإنسانية.

وعلى هذا الأسـاس نجـد مـرتضى مطهـري يرى أن وجـهي الصـراع على المستـويين الروحي والمادي إنما يلتقيان في الحـقيقـة، فنحن إذا «أمعنا النظر في هاتين الثنائيـتين، لرأينا في القرآن الكريم نوعاً من الانطـباق بين القطب المادي الأول والقطب المعنوي الأول، وهكذا بين القطب المادي الثاني والقطب المعنوي الثاني، بعـبارة أخرى سنجد أن الكافـرين والمشركين والمنافقين والفـاسقين هم أنفسهم الملأُ، والمسـتكبرون المسرفون والمترفون والطواغـيت لا غيرهم، وهكذا سنجد المؤمنين والمـوحدين والصالحين والمجـاهدين هم المستضـعفون والفـقراء والمسـاكين والأرقاء والمظلومـون والمحـرومون أنفـسـهم لا غيـر، هذا يعني أن المجتمع ينـطوي على قطبين لا أكثر: المترفين والظالمين والمسـتغلين، وهم الذين يشكلون فئة الـكافرين، والمستضعـفين الذين يشكلون مجموعـة المؤمنين، كما يعني أن تقسيم المجتمع إلى مستكبر ومستضعف، هو الذي خلق تقسيم المجتمع إلى كافر ومؤمن، فالاستكبار منطلق الـشرك والنفاق والكفر والفسق والفساد، والاستضعاف منطلق الإيمان والتوحيد والصلاح والتقوى والإصلاح»[2].

(١) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج، ص١٩. وانظر كذلك النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص١٠٥.

(٢) مرتضى مطهري: المجتمع والتاريخ، ص٤ـ٥.

تلك هي صورة الصراع الذي يستنهض الهمم من أجل التغيير، ولكن التغيير لا يكون على مستوى العقيدة وحدها أو الجانب المادي وحده، وإنما «الصراع يكاد يشمل كل الحياة البشرية»[1] يصارع الإنسان في داخل نفسه، نوازعه ودوافعه المتداخلة المتعارضة، وهي التي نُعِتت في التصور الإسلامي بالجهاد الأكبر، في حين كان الصراع على المستويين السابقين قد نُعِتَ بالجهاد الأصغر.

وإذا كانت بعض المذاهب الحديثة في الفن قد اتجهت إلى الصراع الطبقي والاقتصادي فتخصصت فيه، فإن ذلك اختلال في الصورة والتصور[2].

ولهذا وجدنا الصراع في الفن الإسلامي يأخذ منهجاً أشمل، يقاوم التصورات الفاسدة والقيم المنحرفة، والظلم بكل ألوانه الاقتصادي والاجتماعي والسياسي[3] ذلك لأن مهمته الرئيسة هي تغيير الواقع وتحسينه والإيحاء الدائم بالحركة الخالقة المنشئة لصور متجددة من الحياة[4].

فالأدب الإسلامي بالضرورة قوة فاعلة مغيرة إلى الأفضل، وإلا فماذا تكون وظيفته إذاً؟[5] نعم، إن له وظائف كثيرة، ولكن من أهمها الثورة، على أن «الثورة الإسلامية بناء لا هدم، والتحرير الإسلامي حب لا كراهية»[6]، وعلى هذا الأساس ينبغي أن نعرض لوظائف الأدب الإسلامي.

* * *

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص١١٩.

(٢) نفسه/ ١٢٢.

(٣) نفسه/ ١٢٠.

(٤) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص١٠٥.

(٥) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص٤٧.

(٦) ماهر حتحوت: مقال قاتل حمزة ـ جريدة البلاغ الكويتية الأسبوعية ع٩٤ ـ ١٠ مارس ١٩٧١.

وانظر كذلك الكيلاني: رحلتي مع الأدب ص١٣١.

الفصل الثاني
الوظيفة الأدبية

حتمية الوظيفة:

نظر النقاد الإسلاميون إلى الأدب من خلال فعالية الكلمة القرآنية وقدرتها على التأثير والتغير. لذلك كانت النتيجة المنطقية التي وصلوا إليها هي حتمية الوظيفة التي ينهض بها الأدب. فنحن نجد الدكتور عماد الدين خليل يذكر أن «وظيفة الأدب في المفهوم الإسلامي وظيفة حيوية بالغة الخطورة، حتى لتكاد أن تكون حتمية إذا جاز لنا أن نأخذ بمنطق الحتميات. فإذا ما تذكرنا كيف أن كتاب الله الخالد اعتمد جمالية الكلمة، وتأثيرية المضمون لهز وجدان الناس، وإيقاظ عقولهم، وتحريك أفئدتهم، كان لنا أن نعرف كم هي خطيرة حاسمة مهمة الأدب في الحياة!! إن القرآن هو المدرسة الكبرى التي تعلمنا منها الكثير، ويتوجب أن نتعلم منها في هذه»[1]. وهذا المنطلق الذي ينطلق منه يعد ـ في الحقيقة ـ الأساس لكل الفنون الإسلامية، على أن اقتران القرآن في فعاليته بالكلمة، يجعل المقارنة أقرب إلى الوضوح.

تكتسب الأشياء ـ في الغالب الأعم ـ أهميتها من الوظيفة التي تؤديها في مجال معين من مجالات الحياة والأدب ـ أحسبه كذلك ـ يكتسب أهميته من الرسالة التي ينهض بها، على أن هذه الرسالة تتغير بتغير فهم الناس للكون والحياة، فبحسب فهم الأديب للكون تتحدد الرسالة التي يحس إزاءها بمسؤولية

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٧٣ـ١٧٤.

معينة، ومن ثم كانت وظيفة الأدب عند الرومانسيين غير وظيفته عند الكلاسيكيين، ورسالته عند الواقعيين ـ على اختلاف الواقعيات ـ غير رسالته عند الوجوديين.

وحين نجد ناقداً غربياً يسخر من الدين يرون «أن الأدب يزيد من فهمنا لأنفسنا وللآخرين وللعالم»[1] ويقدم وظيفة أخرى على هذه الوظيفة تمثلت في أن «أهمية الأدب هي تلك التي أشار إليها مارتن فوس عندما تحدث عن العمل الفني الذي يعطي الإنسان قوة للحياة الروحية الخالقة ويحررها فيه»[2]. فإن ذلك لا يعني أبداً أنه يستطيع أن يلغي تلك الوظيفة ليثبت هذه، وإنما يستطيع بذلك أن يعبر عن وظيفة ترتبط بفهم خاص للكون والحياة، مما يجعل وظائف الأدب تختلف من تصور إلى آخر، فضلاً عن اختلافها من مدرسة إلى مدرسة، ومن مذهب أدبي إلى مذهب آخر[3].

من هنا وجب علينا أن نتساءل عن وظيفة الأدب الإسلامي، ما دام تحديد الوظيفة قد يعين إلى حد كبير على تحديد الوسائل والغايات؟

إننا نجد عند الدكتور عدنان علي رضا النحوي تعريفاً للأدب الإسلامي ننقله على طوله؛ لأنه يربط الأدب بالوظيفة، فيقول: «الأدب الإسلامي هو ومضة التفاعل بين الفكر والعاطفة في فطرة الإنسان مع حادثة أو أحداث، حين تدفع الموهبة الأدبية هذه الومضة موضوعاً فنياً ينطلق على أسلوب التعبير باللغة،

---

(١) ل.س. نايتش: في البحث عن قيم أساسية، ص ٨٣. (مقال) ضمن كتاب حاضر النقد الأدبي لمحمود الربيعي.

(٢) نفسه/ ٨.

(٣) للتوسع انظر: حسني محمد بدوي: (مقال) «الصهيونية كيف تسخر الأدب لخدمتها» مجلة الأمة، ع٣٢، السنة ٣، ١٤٠٣هـ.

ممتداً في أغوار النفس الإنسانية والحياة والكون والدنيا والآخرة، مع عناصره الفنية، التي يهب كل منها الأسلوب قدراً من الجمال الفني، ليشارك الأدب الأمة في تحقيق أهدافها الإيمانية الثابتة والمرحلية، وليساهم في عمارة الأرض، وبناء حضارة إيمانية ظاهرة وحياة إنسانية نظيفة، وهو يخضع في ذلك كله لمنهاج الله الحق المتكامل قرآناً وسنةً»[1] فهذا التعريف يحدد وظيفة الأدب الإسلامي ويحصرها في:

أولاً: تحقيق الأهداف الإيمانية.

ثانياً: المساهمة في عمران الأرض.

ثالثاً: بناء نمط حضاري يقوم على الطهارة والإيمان.

رابعاً: إنشاء حياة إنسانية نظيفة.

ومن الجلي الواضح أن هذه الأهداف تخضع جميعاً للتصور الإسلامي الذي ينطلق من مرجعية تتشكل من القرآن والسنة النبوية المطهرة. ومعنى ذلك أن هذه الوظائف تختلف بالضرورة عن الوظائف التي تنشدها الاتجاهات الأدبية غير الإسلامية على اختلافها في الغايات والمقاصد والوسائل والأدوات.

إن هذه الوظائف أوسع من الوظائف التي تنهض بها الآداب غير الإسلامية، التي تنطلق من تصور محدود، إذ نجد مثلاً محمد مندور وهو يتحدث عن «وظائف الأدب في العالم المعاصر» يحصرها في: تقويم الحياة وتفسيرها ونقدها وتوجيهها وتطويرها، ولفت النظر إلى الخير والصالح المفيد والجميل فيها[2]. فهذا وإن كان هاماً بالنسبة لبيان وظائف الأدب وللحياة، فإنه حصرٌ تجاهل فيه صاحبه بقية الوظائف، مما يسمح لنا بأن نصفه بالقصور والمحدودية

(١) عدنان رضا النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص٧٦ـ٧٧.

(٢) محمد مندور: معارك أدبية، ص١٢٤.

في مقـابل الكامل والمطلق الذي نلمـسه في التعـريف الإسلامي للأدب، كـما تجلى عند رضا النحوي فيـما سبق، كما نلمسه جلياً ومـفصلاً في كتاب **مبادئ في الأدب والدعوة** لعبـد الرحمن حسن حـبنكة الميداني؛ إذ عـقد مقـدمة من المقدمـات التي افتتح بها كـتابه وسمـاها "وظيفة الأدب في المفهـوم الإسلامي ووسائل دعمه" وبيَّنَ أنها تحتوي على مجموعة من الوظائف:

أولاً: أن يكون وسيلة للدعـوة إلى سبيل الله، في تأصيل العـقيدة والإقناع بهـا، وفي بناء الأخلاق وتقـويم السلوك الإنساني وتسـييـره وفق منهج الدين الإسلامي، وتوثيق الروابط الاجـتماعـية بين المسلمين على اختـلاف أجناسهم ولغاتهم وأقطارهم.

ثانياً: تنمية الظواهر الحضارية فكراً وجمال تعبير.

ثالثاً: تربية الذوق الفني الأدبي وتنميته لدى أجيال الأمة الإسلامية.

رابعاً: امتصاص الميول والنزعـات الأدبية لدى الإنسان المسلم حتى لا يتعلق بالآداب الأخرى، أو يحرم من التـعبير عن الفطرة البشرية، فـيصاب بما يسمى بالكبت، لأن ذلك يتنافى مع فطرية الإسلام وواقعيته[1].

إن هذه الوظائف التي ذكرها حـبنكة الميداني، تزيد ـ كما ترى ـ كـثيراً عن تلك التي استـحوذت على الفكر المرتبط بالدنيا وحدها كـما رأينا عند مندور، فهي، وإن لم تهـمل بعض الإشارات التي أثارها علم النـفس؛ كتحـرير الميول والرغبات وتطهـير النفس من المكبوتات[2] فإنهـا لم تكتف بذلك، بل ضمت إليه الإصلاح الاجـتماعي، والتوجيه الأخـلاقي، والتربية الجماليـة، وأكثر من

(١) عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: مبادئ في الأدب والدعوة، ص٢٣ـ٢٦.

(٢) انظر إحسان عباس: فن الشعر، ص١٦٤، وسنعود إلى رأي أرسطو طاليس في التطهير وإثارة العواطف في موضع لاحق.

ذلك وأوضح: الجانب الدعَوي الذي لم يفصله من قبل عدنان رضا النحوي، وإن أمكن أن نستشفه من خلال ما ذكر. على أن الكاتبين الإسلاميين قد أهملا جانباً، أراه هاماً من بين ما ذكر مندور، وهو الجانب التفسيري للحياة ونقدها، إذ لا يكفي البناء الحضاري ما لم يسبق بهدم السلبيات، وقد كان الرسول ﷺ يفرغ الصحابة ثم يملؤهم، فالتفسير يعين على الفهم السليم للحياة، ومن ثم تشكيل التصور الصحيح لدى القارئ، والنقد يعين على إبراز العيوب والمضار لتتقَى، على أن نقد الحياة لا يعني أبداً كشف العورات بطريقة تخلو من الحياء، كما تفعل بعض الاتجاهات الأدبية في الغرب باسم الواقعية[1].

لعله من المفيد هنا الإشارة إلى أن التفسير وهو يمثل وظيفة أدبية مشتركة بين الإسلاميين وغيرهم، ليس على صورة واحدة؛ لأن التفسير في ظل المناهج الأخرى يرتكز - في الغالب الأعم - على جانب واحد من الجوانب المشكلة لنشاط الحياة، كالاقتصاد أو الاجتماع أو الجنس، في حين نجد التفسير الأدبي الإسلامي للحياة يتسم بالشمول؛ وهذا ما عناه محمد قطب بقوله: «والفنان أو البشر الذي تطلع نفسه من هذه الارتباطات على ارتباط واحد، فيشغل به حسه، ويصرف له همه، وليكن - مثلاً - رابط الجنس، أو رابط الاقتصاد، أو رابط المجتمع، أو رابط الصراع، أو رابط الحتمية التي تسيِّر الأشياء والأحياء، أو أي رابط يرى في حسه أنه هو الذي يفسر حركات الحياة وسكناتها وتفرقها واجتماعها، أصغر مساحة في التقويم الفني والإنساني من الفنان أو البشر الذي تطلع نفسه على أكثر من ارتباط واحد، ويرى عمل هذه الارتباطات المتعددة حين تعمل معاً، ويدرك تأثيرها على الحياة والناس والأحداث»[2].

ومن الممكن جداً لدارس النظريات الغربية أن يخرج بنتيجة علمية واضحة

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص٧٤.

(٢) نفسه/ ١٧.

تفيد أن كل تلك النظريات تتعارض تعارضاً حـاداً في تفسير العلاقة بين الجمال وبين الوظيفة أو المنفـعة، وعلى حد تعبير الناقد مـحمد رشدي عبيـد: «فبينما عبرت النظرة السقراطية عن النزعة النفعية الخالصة للفن، وجسد "كانت" فكرة تجريد الجـمال من الفائدة تجـسيداً نقـياً مجـرداً، فإن أرسطو لم يهـمل الفائدة الملابسـة للأعمـال الجـماليـة، لكنه ألقى أضـواء أكثـر تركـيزاً على الشـروط الموضوعيـة للجمال، في حين يرى المفهوم الماركـسي للفن أن الإدراك الجمالي للفنان ليس مـرتبطاً بشكل مبـاشر تلقـائي بتصـور المنفعة المـادية، إلا أن غاية الإدراك الجمالي النهائية هي المنفعة المادية»[1].

وسبب ذلك التعارض في تفسير العلاقـة بين الجمال وبين المنفعة مرده أساساً إلى اختلاف المرجـعيات والمنطلقات التي تحدد تصـور كل واحد منها، ومن ثم كان من الطبيعي أن يتمـيز التفسير الإسلامي للعلاقة بين الجـمال والمنفعة عنها جميعـاً. «وإذا جاز لنا أن نستعمل كلمة النفع أو الفـائدة بمعناها الشامل، فإننا نستطيع أن نقرر باطمئنان أن الجمال الإسلامي تلتصق به الفائدة التصاقاً عضوياً غير قـابل للفصل، التصاق الشكل الفـني بمضمونه»[2] وإذا كان كذلك، فإن تفـسيـر الأدب الإسلامي للحـياة سـيأخـذ نفس المجرى، أي يجـمع في هذه الوظيـفة بين الجـمال وبين المنفعة، ومـن ثم نجـد الناقد محمد رشيد عبيد يقرر ـ معـتمداً على الآيات الـقرآنية ـ هذه الفكرة: «كل مـا منح للإنسان من مـتاع ينتفع بـه، أي تكسوه قشـرة جمـالية، وأن وراء الزينة التي تكسـو الموجودات المادية والقيم المعنوية غايات إنسانية وطبيعية، إذ يتولى التزيين مهمة تحبيب هذه الموجـودات والمعـاني إلى الإنسـان لكي يقـبل عليـهـا، وينتفـع بأعيـانهـا أو خصائصها»[3].

(١) محمد رشدي عبيد: "غاية الجمال الإسلامي ومعطياته" مجلة المشكاة، ع١٢، ص٤٦.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه/ ٤٦.

طبيعة الوظيفة في الأدب الإسلامي:

حقاً إن الحديث عن الوظيفة الأدبية ليس قصراً على النقد الإسلامي، وإنما هو عمل كل ناقد شريف مهذب الطبع، ولكن الوظائف تختلف باختلاف الفلسفات والمنطلقات الفكرية التي تشكل المرجعية الأساسية لكل أدب على حدة، ويبدو أن العقائد هي المركز الأساس الذي يحدد طبيعة الوظيفة في كل أدب [1].

فالوظائفية في الأدب الإسلامي تلتزم منهج الثنائية المتعددة المتوالدة في نفسها ـ كما يقول سمير الصائغ ـ فهي وظائفية فنية محضة تتجلى في قطبين: قطب يشهد على الغيب عن طريق الدين أو الروحانية، وقطب يشهد على فلسفة جمالية شاملة[2]، وحتى إن بدت وظائفية الفن الإسلامي وظائفية فنية جمالية، تتماثل ووظائفية الفن عامة، سواء أكانت مرتبطة بالدين مباشرة أم كانت تنحدر من رؤيا روحية، فإنها تبدو من جانب ثانٍ وظائفية نفعية (استهلاكية)[3]، ولكن لم تكن في يوم من الأيام جسدية أو جنسية كما الحال في الفن الغربي، الذي يستجيب دوماً لنداء الغرائز الإنسانية الهابطة، حتى مع ألمع فنانيه، مثل ليوناردو دافنتشي. وإنما كان الفن الإسلامي متميزاً بذلك الطابع، لأنه يربط علاقة متينة بين الوظيفة والمبدأ، فالوظيفة «غير مرتبطة بالمضمون الذي يعالجه الفن كما هي وظيفة الفنون الحديثة، بل هي مرتبطة بالمبدأ، الذي يحققه هذا الفن، وبالتالي فلكي نفهم هذه الوظائفية، لا بد لنا

(١) ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص٢١، ٢٤، ٢٥، ٣٦، ٧١.
وانظر كذلك سارتر: ما الأدب، ص٧١ـ٧٣.

(٢) سمير الصائغ: الفن الإسلامي، ص٢٥٤.

(٣) نفسه/ ٢٧٤.

من أن نتناول المبدأ مرة جديدة»[1] لا بد أن نردد قوله تعالى: ﴿فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ﴾ [البقرة: ١١٥]، وقوله ﷺ: «من عرف نفسه عرف ربه»[2].

وعلى هذا الأساس، ولهذا السبب وجدنا الدكـتور عماد الدين خليل يجعل العقيدة هي الوظيفة الرئيسة التي ترتكز عليها كل الوظائف[3]. كما وجدنا من قبل مـالك بن نبي يجعل الحضـارة قائمة على مـبدأ أخلاقي يتضـافر مع ذوق جمالي، وعلى حد تعبيره «إذا كان المبـدأ الأخلاقي يقرر الاتجاه العام للمجتمع بتحديد الدوافع والغايات، فإن ذوق الجمال هو الذي يصوغ صورته»[4].

على أن الفن الإسلامي ينبغي ألا يقع في الإشكالية الـتي وقع فيها الغرب، إذ اضمـحلَّ في فنه المبدأ الأخلاقي وسلـم مكانه للمبدأ الجـمالي[5] فنتج عن ذلك نظرية خطيـرة رفعت شـعار "الفن للفن" وظهـرت على السطح الفكري الذي ينظر إلى الأدب صيحات، مثل: صيـحة بودلير: «ليس للشعر غاية وراء نفسه فإن اتجه الشاعر نحو غاية خلقية فقد أنقص من قوته الشعرية»[6].

يبدو أننا يمكن أن نسـجل الآن أول خاصية من الخـصائص التي تميز طبـيعة الوظيفة في الأدب الإسلامي، وهي أنه يربط بين المبـدأ والجمال، بحيث يصبح المبدأ هو سيـد الموقف في توجيه الأدب، ولكن هل كان الفن الإسـلامي فعلاً يرتبط بالمبدأ ولا يرتبط بالمضمون، وأن هذه الميزة هي خـاصية الوظيفة في الفن الغربـي؟ إننا نرى سمـير الصائـغ في كتابه الـقيم **الفن الإسلامي** يقول: «لقد

(١) الفن الإسلامي، ص ٢٦٦.

(٢) نفسه/ ٢٦٨.

(٣) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٧٥.

(٤) مالك بن نبي: تأملات، ص١٤٦.

(٥) نفسه/ ١٤٩.

(٦) إحسان عباس: فن الشعراء، ص١٨١.

ارتبطت إذاً وظائفية الفنون الغربية في معظم تجلياتها بالمضمون الذي كان يجسده أو يتناوله الفن، وبطريقة معالجة هذا المضمون»[1]، ولكنه يسكت عن هذه العلاقة بين الوظيفة والمضمون بالنسبة إلى الفن الإسلامي، مما يوحي باكتفائه بالعلاقة الأولى، التي تربط الوظيفة الفنية في الأدب والفن الإسلامي عامةً بالمبدأ التوحيدي، الذي يكرر القول فيه مؤكداً «أن السمة التي توحد الفن الإسلامي في تنوعه وانتماءاته هي منطقه الجمالي الموحد، وليس جديداً الإشارة إلى أن هذا المنطق ينبع أو ينحدر من منطق مبدأ التوحيد»[2].

ويبدو لي أنه قد سكت عن هذه العلاقة؛ لأنها محتواة في العلاقة الكبرى، إذ ليس من الممكن أن يخرج المضمون عن المبدأ ـ بداهة ـ في الفن الإسلامي، وإلا فَقَدَ إسلاميته أصلاً، ولذا نقول: إنَّ الخاصية الثانية التي تميز طبيعة هذه الوظيفة هي ارتباطها بالمضمون.

هناك علاقة ثالثة تميز طبيعة الوظيفة حدثنا عنها الغزالي؛ وهي علاقة النص الأدبي بمبدعه، بحيث نجد الرسالة تتغير، قوة وضعفاً وجلالاً وحقارة، تبعاً لطبيعة المبدع نفسه؛ ذلك لأن الناس ينشدون سعادتهم فيما تعلقت به هممهم، وجاشت به أمانيهم، وهم ينظرون إلى الدنيا وحظوظهم منها على ضوء ما ترسب في نفوسهم من عواطف وأفكار... انظر المتنبي كم مدح وهجا؟...، وانظر إلى ذكره أحاديث الناس عنه وعن بغيته:

يقولون لي: ما أنت في كل بلدة   وما تبتغي؟ ما ابتغى جلَّ أن يسمى

والذي جل أن يسمى صرح به ـ كما يقول الغزالي ـ في مكان آخر، فطلب

(١) الصائغ: الفن الإسلامي، ص٢٥٥.

(٢) نفسه/ ٢١٩ـ٢٢٠.

أن تناط به ضـيعـة أو ولاية، أي بعض مـا وضعتـه الحظوظ في أيدي الملوك والملاك، وإنه ليتعجل هذا الأمر من كافور، فيقول:

أبا المسك هل في الكأس فضل أنا له؟ فإني أغني منذ حين وتشرب!

ومن الناس من يتعشق الجـمال، ويجري وراء النساء، ويجـد في المتعة بهن نهمته التي يسكن بعدها ويستكين ويقول:

لا أرى الدنيا على نور الضحى بل أرى الدنيا على نور العيون

إلى جانب هذه الأصناف تجد من لا يطيق الكف عن إسـداء الجميل، وبذل النصيحة، ورعاية الصالح العـام، وإفناء ذاته في سبيل الفضائل التي ملكت لبه وعمرت قلبه. إنه يـبيت مسهداً لو فرَّط في واجب، راحتـه الكبرى في نشدان الكمال، وسعادتـه القصوى يوم يدرك منها سهماً، وأصـحاب الرسالات رهناء ما تحملوا من أمانات ضخمة؛ فمغانمهم ومغارمهم وحلهم وترحالهم وصداقتهم وخصومـتهم ترجع كلها إلى المعاني التي ارتبطوا بها وحـيوا لأجلها[1]، وهذا الصنف هم أصحاب الرسـالة الإسلامية، لذلك تتميـز وظيفة الأدب الإسلامي بحسب عمق الإيمان وتغلغل الإسلام في مشاعر الأدباء الإسلاميين ووجداناتهم، وإن من أقرب الأمثلة المبينة لذلك أن نقرأ شعر محـمد إقبال وإسلاميات شوقي، لنتبين كيف تتمـيز طبيعة الوظيفة في شعر كل واحـد منهما، مع أن المبدأ الذي ينطلقان منه في التفكيـر واحد، تقول سعاد عبد الـوهاب في كتابها **إسلاميات أحمد شوقي**: «وهذا التيار الإسلامي الذي تأثر به شوقي خـدم محتوى قصائد الخلافـة؛ إذ وظفه الشاعر في خـدمة غرضـه هذا، وكان هذا الاختيـار عنصراً إيجابيـاً بالضرورة، لأن شوقي طـوعه لطبيـعة العصـر، وربط سياسـة الخلفاء

(١) محمد الغزالي: فقه السيرة، ص١٧٠ـ١٧١.

العثمانيين بالدولة الإسلامية، وفرض شوقي الفضائل الإسلامية على ممدوحيه من الخلفاء، فكانت هذه القيم أقوى وأهم من حيث الدلالة من خلال التقوى، ونشر العدالة، وانتصار الدين بالحق، وتنفيذ تعاليم الدين وحماية الرعية، إذ لم يترك شوقي مناسبة يستطيع النفاذ منها إلى الحديث عن الرابطة المقدسة التي تربطه بالخلافة إلا انتهزها ووظفها»(١).

كان هذا التعليق بعد قراءة لإسلاميات شوقي المتعلقة بالمدح، وذكر محاسن الخلافة في العهد التركي، ومنها:

هنيئًا أمير المؤمنين فإنما	بقاؤك للدين الحنيف نجاة
هنيئًا "لطه" والكتاب وأمة	بقاؤك إبقاءٌ لها وحياة
أخذت على الأقدار عهداً موثَّقاً	فلست الذي ترقَى إليه أذاة
ومن يك في برد النبي وثوبه	تجزه إلى أعدائه الرميات(٢)

فمن يقرأ هذه الأبيات ويقارنها بأبيات من قصيدة لمحمد إقبال بعنوان: "اليقظة الإسلامية" ترجمها نثراً ـ مع الأسف ـ أبو الحسن علي الحسني الندوي، يدرك الفرق في طبيعة الوظيفة التي ينهض بها كل شعر على حدة، مع أن المبدأ الذي ينطلقان منه واحد، يقول إقبال:

«أنت أيها المسلم، يد القدرة الإلهية ولسانها وترجمانها

جدد فيك الإيمان واليقين، فقد عراك الظن والتخمين

إن مقامك ومنزلك وراء هذه القبة الزرقاء والسماوات العلى

وإن ركبك يمشي فوق النجوم النيرة والكواكب المتلألئة

إن هذا الكون بما فيه ومَن فيه، سائر إلى الزوال والفناء

---

(١) سعاد عبد الوهاب: إسلاميات أحمد شوقي، ص٣٦.

(٢) نفسه.

ولكنك تملك الآماد والأبعاد، فإنك أنت رسالة الله الخالدة الأخيرة[1]

تلك خصائص وسمات تبين طبيعة الوظائف في الأدب الإسلامي، ولكنها خصائص لا تكتمل إلا بربطها كذلك بخاصية أخرى؛ هي الحرص على الجانب الجمالي، الذي يرقى بالنص الأدبي في لغته وموسيقاه وصوره إلى الأسلوب الأمثل، أسلوب القرآن الكريم، وهذا طبيعي، لأن الأدب الإسلامي ينبغي أن يكون في خدمة الإسلام وتقريبه إلى الناس، وليس أفضل من أن يقتني اللغة والأسلوب الذي يعوِّدُ القارئَ أسلوبَ القرآن وطريقته في التعبير، ولئن كان رنيه ويلك قد قال: «إن وظيفة الأدب الرئيسية هي أن يكون أميناً لطبيعته»؛ فإن طبيعة الأدب الإسلامي تقتضي أن يتأنق في الأسلوب، وأن يرقى إلى اللغة الأدبية الرصينة، والعبارة المتينة، يقول أحمد حمدون: «فالذي لا شك فيه أن إسلامية الأدب تكون في شكله كما تكون في مضمونه، تظهر في موقف الأديب الحياتي، وتصوراته الفكرية، ووعيه الكوني، وتلون عاطفته ووجدانه، بل تتخلل نواحي الصياغة والتعبير في أدبه»[2].

فالجمال في الأدب الإسلامي جزء أساس من طبيعة الوظيفة الأدبية؛ وسبب ذلك أن «ارتباط البلاغة بالتبليغ أو البلاغ أو الإبلاغ مأخوذ من الصيغة القرآنية الشاملة الكاملة، فالقصة القرآنية واضحة الأغراض، مؤثرة العبارة، صادقة الوقائع، هادفة الحدث: ﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَىٰ﴾ [يوسف: ١١١]، وفصاحة الكلمة، وبلاغة العبارة، وروعة التشبيه، وإعجاز الإيجاز والتسلسل، والبدء والختم، وهيمنة الصورة وإقناعها وتأثيرها وسيطرتها على العقل والوجدان، كل هذا وكثير غيره، يؤكد لنا ما نرمي إليه

(١) أبو الحسن الندوي: روائع إقبال، ص ٢٥٢.

(٢) أحمد حمدون، نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص٢١.

من ارتباط عضـوي أصيل بين الأدب والرسالة، أو بين البلاغـة والتبليغ، بل إن عظمـة الرسالة تثـري من روعـة البيـان، وترفع من القيـمـة الفنية والشكليـة للأدب»[1].

ولقد لاحظ سيد قطب وهو بصـدد دراسة القرآن «أن وظائف الأشياء تؤدَّى عن طريق جمـالها»[2] كمـا لاحظ أن «القصص في القرآن يجيء في السـياق ليؤدي وظيفة فيه»[3]، ومعنى ذلك أن الجمال أو بلاغة النص ليسا شيئاً عارضاً يأتي للزخرفـة، وإنما هما عنصران أساسـيان لخدمة الوظيفـة الأدبية، ذلك لأن «المحسنات البديعية لا تكون في يد الأديب الماهر مجرد ألفاظ عقيمة خاوية من كل معنًى، وإنما تتحول على يديه إلى شيء ذي قيمـة، إذا أحسن استخدامها، وأتى بها لتؤدي دوراً في إفادة المعنى، فيزداد الكلام بها شرفاً وفضيلة»[4].

وجملة القـول: إن طبيعـة الوظيفة في الأدب الإسلامي تـستمد كنهـها من طبيعة الإسلام كما يرسمه القرآن والسنة مضموناً وشكلاً، ولما كان الفن يراوح بين منهجين هما الشر والخـير، فإن الإسلام قد حدد طبيعة الـوظيفة في مجال الخير وحده، تماماً كما حددته الآية ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا﴾ [الشعراء: ٢٢٤ - ٢٢٧]، يقول سيد قطب: «إن طبـيعة الإسلام ـ وهو منهج حياة كامل مـعد للتنفيذ في واقع الحياة، وهو حركة ضخمة في الضمائر المكنونة وفي أوضاع الحياة الظاهرة ـ

(١) الكيلاني، آفاق الأدب الإسلامي، ص٦٧، ٦٨.

(٢) في ظلال القرآن ٥/ ٢٩٣٤.

(٣) نفسه ٣/ ١٨١٠.

(٤) عبدالقادر حسين: فن البديع، ص٣١.

إن طبيـعة الإسلام هذه لا تلائمـها طبيـعة الشعـراء كما عـرفتهم البـشرية في الغالب، لأن الشاعر يخلق حلماً في حسه ويقنع به، فأما الإسلام فيريد تحقيق الحلم ويعمل على تحقيقه، ويحول المشاعر كلها لتـحقق في عالم الواقع ذلك النمـوذج الرفيع... ومن ثم يسـتثنـى القرآن الكريم من ذلك الوصف العـام للشعراء ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا﴾ فهؤلاء ليـسوا داخلين في ذلك الوصف العام. هؤلاء آمنوا فـامتلأت قلوبهم بعقيدة، واسـتقامت حياتهم على منهج، وعملوا الصـالحات، فاتجهت طاقاتهم إلى العمل الخير الجميل، ولم يكتفوا بالتصورات والأحلام، وانتصروا من بعد ما ظلموا، فكان لهم كفاح ينفشـون فيه طاقتهم ليصلوا إلى نصرة الحق الذي اعتنقوه»[1] فهذه هي طبيعة الوظيفة؛ تنطلق من عقيدة الإيمان والتوحيد، وهو ما يميزها عن سائر الوظائف الأدبية والفنية في العـالم، وتتجه نحو تحقيق الخير والعمل الـصالح والانتصار للمظلومين والمستضـعفين في العالم، ومن ثم كان من طبيعة هذه الوظيفة الثورة الدائمة نـحو التغيير الذي يحقق الخير المطلق للناس، وقد بينا ذلك في فصل الواقعية الإسلامية والالتزام.

على أن بعض أنصار منهج الشـرّ يرون أن الشعر بابه الشر، فـهو لا يزدهر إلا فيه، فإذا دخل في الخير والعلم الصالح لانَ وضعف، ويجد هؤلاء ضالتهم في مقولة للأصمعي قالها تحت ضغط الركام الشعري الجاهلي الذي كان يحفظه، ولا يستطيـع الفكاك من ترسباتـه الفكرية، والحق أن الأمر ليس كـذلك تماماً، وقد وقف عند هذه القـضية الدكتـور إحسان عباس قـائلاً: «ولما كان الموروث الجاهلي يصور هذه الناحية الاجتماعية، توهم بعض النقاد الإسلاميين أن الشعر لا يزدهر إلا في الشر، فإذا أدركه الخير لان وضعف، وبهذا عللوا ضعف شعر

(١) في ظلال القرآن ٥/ ٢٦٢١-٢٦٢٢.

حسان وأضرابه حين قارنوه بما كان لهم من شعر في الجاهلية، ولذلك سار النقد العربي في اتجاه مباين تماماً لاتجاه النظرة الإسلامية الخالصة، التي كانت ترى تجريد الشعر من موضوعاته التي تؤثر في المجتمع تأثيراً يبعده عن روح التدين»[1].

وهذا يدفعنا إلى القول: إن عظمة هذه الرسالة الخيرة التي ينهض بها الأدب الإسلامي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تصدر من إنسان غير سوي فكراً ونفساً وقلباً، ولعل هذا ما يقصده نجيب الكيلاني حين قال: «وإذا كان الأدب الإسلامي وسيلة لغاية أسمى في حدود مفاهيمنا، فمن الخطأ ألا يكون الأديب الذي يترجم عن تلك الوسيلة في حالة من اللياقة الفكرية والنفسية والفنية، تؤهله لأداء الرسالة. ومن الصعب أن نتصور أن المعتلين نفسياً يستطيعون أن يوجهوا البشرية إلى شاطئ، أو أن يبدعوا أبنية فكرية ومادية لصرح حضاري، أو أن يبشروا بنمط معين، لإحياء قيم الخير والعدل والجمال»[2].

وكذلك الأمر بالنسبة إلى من اختل في نفسه التصور السليم للحياة، فهذا النوع لا يؤهل لحمل الرسالة، وعلى حد تعبير محمد قطب «إنما الأقرب إلى الحق أن يقال: إن بعض الفنانين قد اختلت النسب في نفوسهم، فهم يرون الحياة كلها من خلال جزئية واحدة من جزئياتها من خلال الجنس، أو من خلال الصراع الطبقي، أو من خلال التفسير المادي للتاريخ. وهؤلاء مختلون بوصفهم بشراً، وكذلك بوصفهم فنانين»[3] وقد سبق الحديث عن ذلك في الفصل السابق.

---

(١) إحسان عباس: فن الشعر، ص١٦٩.

(٢) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص١٣٦.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص١٨٦.

تعـــدد الوظائف:

إن الحقيقة التي لا مراء فيها أن مهمة الفنون جميعًا هي القيام واسطةً بين ما هو كائن، وبين مـا يجب أن يكون، وأن تقربنا ـ كـما يقول سـيد قطب ـ من المثل الأعلى الذي نرنو إليه كلما عز علينا بلوغه في عالم الحقيقة، والفنون في كل صورها نزاعـة إلى الكمال المنشود، وإن اختلفت طرائقـها في هذا النزوع، فهي إذ تصور الشـر خالصاً لتدعو إلى الاشـمئزاز منه وهجرانه، فـإنها كذلك تصور الخيـر خالصاً لتدعـو إليه وتحببـه إلى النفوس. وقد تصور الخـير والشر يتصارعان، ولكنها تشير إلى وجوب مناصرة الخير والحق[1].

ولكن «ما يجب أن يكون» يتعدد بتعـدد مجالات الفن، فهناك المثل الأعلى في التـوحيـد، والخلق الحسن والتـعبـد، والثورية، وطهـارة النفس، والذوق الجمالي الرفيع إلخ.. ولذلك تعددت وظـائف الفن، ولا سيما الفن الإسلامي؛ لأنه ينطلق من تصور أوسع يشمل عالم الحس وعالم الغيب.

ويمكن أن نجمل هذه الوظائف التي جاءت متناثرة في كتب الإسلاميين أحياناً ومجتمعة بعض الشيء في أخرى فيـما سيأتي. ولعل عماد الدين خليل أفضل من عرض لها بصورة أوسع في كتابه **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**؛ إذ بين فيـه سبعـة وظائف؛ هي: العقدية، والسـياسيـة، والاجتماعـية، والنفسـية، والتاريخية، والمنهجية، والتربوية[2]، على أنه قال: «ونستطيع بسهولة بالغة أن نضع أيدينا علـى حشـد من الوظائف، الـتي يمكن أن ينفـذها الأدب في إطار المفهوم الإسلامي»[3]، مما يدل على إدراكه تعدد هذه الوظائف بتـعدد مجالات

(١) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، ص١٣ـ١٤.

(٢) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٧٤ـ١٨٢.

(٣) نفسه/ ١٧٤.

الفن الإسلامي، ومن هنا سنذكر بعض الوظائف التي لم يعرض لها هو، وعرض لها غيره، بعد أن نبين كيف وضح هذه الوظائف السبعة المهمة، مع الاستئناس بآراء غيره:

١ـ الوظيفة العقدية:

يرى عماد الدين خليل أن هذه الوظيفة هي أكبر وظيفة ينهض بها الأدب الإسلامي، وأن الوظائف الأخرى كلها روافد تتجمع لكي تصب في بحر العقيدة الواسع العميق. وهذه الوظيفة تمارس فعلها على مستويين:

أـ مستوى هدم العقائد الباطلة، التي تمثل كل عقيدة ما عدا عقيدة التوحيد، وعنده يكفي أن يهدم ـ الأديب ـ عقائد الوضاعين وتصوراتهم وأفكارهم ومذاهبهم، وذلك بكشف ما فيها من زيف وخديعة وسراب في مردودها على الإنسان، بل ما تورثه من ألم وتعاسة ونكد وشقاء[1] ويدل على ذلك قوله تعالى: ﴿ وَمَنْ أَعْرَضَ عَن ذِكْرِي فَإِنَّ لَهُ مَعِيشَةً ضَنكًا ﴾ [طه: ١٢٤].

وقد استخدم الناقد على هذا المستوى مصطلح: «الهدم» ويبدو لي أن الأفضل لو استخدمنا مصطلح «الإفراغ» كما ورد على لسان صحابي قال: "كان رسول الله ﷺ يفرغنا ثم يملأنا"[2]، وقد استخدم المتصوفة مصطلح «التخلية والتحلية» وهو جميل كذلك، فهذا المصطلح ألطف وأليق بطبيعة الرسالة التي تقوم على الحكمة والموعظة الحسنة، أما مصطلح «الهدم» الذي يتردد كثيراً في كتب المعاصرين، فإنه أقرب إلى فعل الجهمية، ولعل عماد الدين خليل نفسه كان قد أشار إلى جانب الحكمة حين قال: «إن وظيفة الأدب

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٧٥.

(٢) حديث شريف.

العقدية يتوجب أن تعرف كيف يكون الالتزام مرناً وصارماً في الوقت نفسه من أجل كسب المعركة والمضي بالعدوة إلى آفاق أبعد، المرونة من أجل تجاوز التلقين والتقرير، والصرامة من أجل الحفاظ على الشخصية الفنية الإسلامية من أن تتفكك وتتبعثر وتضيع»[1]. فالمرونة أقرب إلى مصطلح الإفراغ وأبعد عن «الهدم».

إن عملية الإفراغ التي يمارسها الأدب الإسلامي في المتلقي حين تنبني على النقد الموضوعي العلمي، الذي يبطل عن طريق الإقناع مفعول العقائد الفاسدة في النفوس، وذلك بأن يبين عجزها عن حل المشكلات الأساسية للإنسان، سواء بطريقة الاعتقاد القديم حين انصرف الذهن إلى اعتقاد الربوبية في الأصنام والأوثان، أو بطريقة المحدثين الذين ذهبوا إلى ربط الأسباب بالفراغ أحياناً وبالمادة وحدها أخرى، أقول: حينما تنبني على هذا الأساس، يمكن أن تؤدي وظيفتها بقوة؛ لأنها عندئذ ستربط الإنسان بالحق ليرتفع عنه البؤس والشقاء. ومن هنا يربح الأدب الإسلامي المعركة، «فالقصيدة أو القصة أو المقالة أو الرواية أو المسرحية، إذا ما أتيح لها أن تمارس نقداً جمالياً مؤثراً للمعطيات والمذاهب الوضعية، التي تسعى لاستعباد الناس للآلهة والأرباب والوضاعين من دون الله، وإذا ما أتيح لهذه الأعمال أن تهدم بعبارة أخرى هدماً جمالياً مؤثراً تلك المعطيات، فإنها ستكسب المعركة لصالح الإسلام»[2].

ب ـ مستوى البناء: وذلك يتم بعرض التصور الإسلامي الصحيح للكون والحياة عرضاً جميلاً، فوظيفة الأدب على هذا المستوى أن يقوم بتوصيل رؤية الإسلام للكون والحياة والعالم والإنسان لا كمفاهيم تجريدية وأفكار صارمة

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٧٥.

(٢) نفسه.

ومقولات قاطعـة كالسكين، ولكن بالصورة المشخصة والتجربة المـعاشة والخبرة التي يجري الدم في خلاياها وشـرايينها، فيبعث فـيها الحياة ويجـعلها تضحك وتبكي، وتفرح وتحـزن، وتتوحـد وتتمزق، وتشـرق وتغيم، وتظهـر وتغيب، وتحيا وتموت، إنه من خلال التـجربة الحيوية ـ لا مقولات الفـقه واستنباطاته ـ وبواسطتها يخـرج بهم من الطرق الملتوية إلى الصراط المستـقيم، يتم ذلك من خلال التجربة الحيوية وهي تتمخض وتضطرب وتفور[١].

وفي هذا المستـوى نجد وظيفـة الأدب تمتد وتتسع لكي تشـمل رؤية الإسلام وتصوره الشامـل للكون والعالم والإنسان. وهو تصور يتـفرد بامتداده وعـمقه وانتشـاره، فيما يمنح الأدب فـرصاً كثـيرة للتعبـير المؤثر الجمـيل الذي يعرض الكون، وصولاً إلى الحقيقة المطلقة والجمال الكامل، وصولاً إلى الله[٢].

إن الوظيفة العقـدية في الأدب الإسلامي أساسية، عنها يصـدر وبها يحقق شخصيتـه المتميزة، فهي بنية تفكير الإنسـان المسلم، ومنطلق مشاعره، وعنوان انتمائه وارتبـاطه بخالقه، وتصوره لهذا الوجـود. ومن هنا تكون كل الطاقات التي رعـاها الأدب الإسلامي في آفـاق عالم الإيمان لتـرقى بالإنسان إلى قـمة الوجود الإيماني لتظهر في مظاهر شتى، في الشعـور بالعزة والاستعلاء، فيظل في نفسه منتـصراً بقيمه ومـثله ومنهجه وسبيله عـلى كل ما ارتضاه الناس من أفكار وأوضاع لم تصدر عن هدى الله[٣].

وقد ضرب محمد عادل الهاشمي لذلك مثـالاً بشعر عبدالله عيسى السلامة يتحدث بلسـان المسلم، الذي ارتقى به تصوره، فاستعلى ـ كـما يقول ـ بتكريم

---

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٧٤.

(٢) نفسه/ ١٧٦.

(٣) محمد عادل الهاشمي: قضايا وحوار في الأدب الإسلامي، ص١٢٤ـ١٢٥.

الله له وتحريره من العبوديات الأرضية وتكليفه مهمة أعظم في الحياة:

خلي يـدي فلست مـن أسـراك ... أنا يا حـياة عـلوت فوق عـلاك
خلي يـدي فلي منىً كـونيـة ... تلهـو بـبـعض ذيولهـن مناك
لا تضـربي قـيـداً على حـريتي ... رحب أنا كـمـدارج الأفـلاك
سـام أنا حتى الخـيـال يكل عن ... دركي ويعـيا العـقل عن إدراكي
قلب الوجـود أنا وزهر حـقـوله ... وشـذاه نفح مـن شـذاي الزاكي
أنا عـالم حـي يجـالد عـالما ... مـيـتـا بنتـه علـى ثراك دمـاك
لا تعـجـبي مني فـإن مطامـحي ... في الله فـوق مطامح النـسـاك
قـدر أنا، سـر أنا، بحـر أنا ... للفلك لـلحـيـتـان لـلأسـمـاك
أعـرفت من هذا الذي أنجـبـتـه ... فـتـجـاوزت دنيـاه كل دناك؟
فتـبختري دَلاً وقـولي: «مسلم» ... وكفاك فخراً مـا سمعت كفاك[1]

إن العقيدة السليـمة حينما تتمكن من قلب الشاعـر ترقى به نحو الفضيلة، وتسمو به أبداً نحو الكمال الذي رسمه له القرآن الكريم، ومن ثم كان لها دور كبير في الرسالة التي تنهض بهـا حينما تكـون مقصداً مِن مـقاصد الشـاعر، يستـهدفها فـي حياة الإنسان، وينشـد لها مكاناً في قلب المتلقي، وقـد عرض الدكتور الهاشمي لهذه القضية وفصلها[2] مبيناً أنها:

أولاً: تمضي في الأدب الإسلامي بآفاق الإيمان إلـى تحقيق ذات المسلم الذي كلفه الله بأمانة الاستخلاف في الأرض، من خلال كرامة المؤمن وخلوص نفسه وتجردها لله بـالتقوى، الذي هو آفـاق ممتدة بشـمولها مـشاعـر الإنسان المؤمن وسلوكه وإنجازاته وعمرانه للأرض، من منطلق الـصلة الوثيقة بالله الطامعة في

(١) عبدالله عيسى السلامة: ديوان واجه في التيه، ص١٠٤-١٠٦ عن المرجع السابق، ص١٢٨.

(٢) عادل الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي، ص٥٤١، ٥٥٠ بتصرف.

ثوابه، ومن خلال الطاقات، التي تبتعثها العقيدة في الإنسان المسلم، ومن خلال رؤيا المؤمن التي عبر عنها عدنان النحوي بقوله:

وسما بك الإيمان حتى أبصرت عيناك بين ترابها الأجيالا

ورأت به التاريخ يصنع أمة وعقيدة جبلت به الآمالا

وثانياً: أن العقيدة هي التي تشد رابطة المسلمين إلى بعضهم، فهي الرباط الذي يضم المسلم إلى أخيه المسلم كالبنيان يشد بعضه بعضًا، تماماً كما صورها الشاعر شريف قاسم:

الله أكبر لم يزل بأذاني سر الخلود لأمة القرآن

كم مزقت أمم وماد بركنها صرف الزمان وعاصف الحدثان

والمسلمون يلم شمل شتاتهم رغم الحوادث هاتف الإيمان

وثالثاً: أن الأدب الإسلامي يصور الإنسان من خلال فقدانه للعقيدة وانحرافه وضلاله، وانحصار تفكيره وشعوره في نطاق محدود، ومثاله على ذلك عمر بهاء الأميري:

أيها الصحب إنها دورة الدهر كفانا في تيهنا دورانا

نخر الهيروين إنسان غرب العصـ ـر نخراً فلم يعد إنسانا

هو طوراً تقنية تنطح النجـ ـم وطوراً يقارب الحيوانا

وبهذه الطريقة يكون الأدب الإسلامي قد نهض بهذه الوظيفة على مستوييها: مستوى البناء ومستوى التفريغ، أو مستوى التخلية والتحلية، كما قام بنقد العقائد الفاسدة، وبيّن ضررها على المسلمين والإنسانية جمعاء، ومن ثم نقول: إن هذه الوظيفة هي التي تمدنا بالأدب الأصيل الذي يخاطب الإنسان من حيث هو إنسان ليحرك فيه الفطرة النظيفة وليربطه بالحق تعالى إذ «بالفن الأصيل يتحرك الإيمان في الأعماق، وبه يتلاشى التكرار الرهيب بكل سخفه

وعبثه، وتتفتح أمـام الإنسان عوالم رائعـة بلا حدود، ورؤى تتجاوز مـغاليق الملكوت، وشفافية روحية تحلق بنا بعيـداً وتضعنا بعد تجربة مشحونة في رحاب الله، حـيث ننسـى في لحظة الاسـتـغـراق والسـجـود كل مـا يوحي بالسـأم والرعب»[1].

٢- الوظيفة التربوية الأخلاقية:

وتبدأ في نظر عماد الدين خليل من تحقـيق أكبر قدر من الانضباط الخلقي، وانتهاء بتنمـية الحس الجمالي للإنسان المسلم. ويرى أن مرجـعية الأديب المسلم في تبين القيم التربوية هو كتاب الله وسنة رسـوله عليه السلام؛ فهنالك السعي من أجل تحـقيق النقـاء الروحي، وتأكـيد التـوازن الفـعال بين العـقل والروح والجسد، والعلم والإيمان، وهنالك العمل من أجل تنمية قيم البطولة، وتعميق مواقف الرفض والثورة، وغير ذلك من القيم التي يتوجب غـرسها وتنميتها في كيان الفـرد المسلم لتعزيز شخصيـته، وتأكيد الذات الحضارية لتـجارب الصراع الفكري والحضاري والعقائد في عالم يفنى فيه من لا يملك شخصية قوية، ومن أمثلة ذلك: الاستعلاء على الدنس والمغريات، وتكوين التصور الشمولي للكون والحـياة، وتجـاوز التـفكيـر الرومـانسي، وإدانة الهـروب والانزواء أو الذوبان والاندفاع والانـدماج، وضبط الـطاقة الجنسـية المكبـوتة وتنظيمـها، ومـحاربة الإحساس بالنقص، وغير ذلك من العقد والأمراض النفسية[2].

والحق أن هذه الوظيـفة التربوية كـانت قديمة في الشـعر العـربي، وقد لحظ ذلك بعض المعـتدلين من المستـشرقين، فـقال: «إن الشعـر العربي في مـجال الإحسـاس والشعور أنقى شعـر عرفه الإنسان، فـالأمانة والصدق، والشهـامة

(١) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، ص١٩٩.

(٢) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٨٢ـ١٨٣.

والصداقة، واحترام المرأة، وقِرَى الضَّيف والكرم، وعظمة النفس والبطولة والفخر، هي بعض ما يتغنى به هذا الشعر، وهو يسمو به فوق شعر الأمم فحولة ونبلاً»[1].

على أن هذه الوظيفة ـ لكي تمارس بحق دورها ـ تحتاج إلى تربة صالحة؛ «فلكي يؤدي الإبداع دوره البناء في التربية فلا بد له من التربية الصالحة والهواء النقي، والتحرر من قيود الذل والهوان، والقضاء على بطش السلطة ونزواتها وأهوائها»[2].

ومن هنا نجد نجيباً الكيلاني يعد الوظيفة التربوية للأدب وسيلة من الوسائل التربوية، ولكنها ليست هي الوسيلة المثلى، لذلك فإن على الأدب الإسلامي ألا يستسلم لوهم الغرور حينما يعتقد أن الإبداع الفني أو الأدبي هو الوسيلة المثلى للتربية، فالتربية الصحيحة تترعرع في ظل القدوة الحسنة أولاً، وتنمو في إطار الأسرة المسلمة والمدرسة والمسجد، وما الفن والأدب إلا وسيلة من الوسائل المكملة أو المدعمة لعملية التربية السليمة، متى استقام له الطريق، واتضحت أمامه الرؤية، وسار في ركب الدعوة الإلهية التي تنشد السعادة والخير للجميع، ولا قيمة لإبداع يثير التمزق والتشتت في الشخصية أو يورثها مزيداً من العلل والأسقام[3]. ولعل هذا التفكير هو الذي دفع محمد سعد فشوان إلى أن يتساءل: «هل من الممكن أن تحل التربية الفنية محل التربية الأخلاقية؟»[4] والحق أن الفنون التي تفسد الذوق الإنساني، وتنحرف بالإنسان

---

(١) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص١٢٧.

(٢) نفسه/ ١٢٧.

(٣) نفسه/ ١٢٩-١٣٠.

(٤) محمد سعد فشوان: الدين والأخلاق في الشعر: النظرة الإسلامية والرؤية الجمالية، ص٥٥.

عن الفطرة ليست مـن الفن الإسلامي في شيء، سواء من ناحـية الشكل، أو من ناحية المضمون، أو حتى من جهـة الموضوع، لأنه ليس هناك تربية إسلامية جمالية منفصلة عن بناء التربية الإسلاميـة العامة، بل إن التربية الجمالية داخلية في كيان التربية العامة، فهي سمة من سمـاتها وخاصة من خصائصها، فالجمال في الأصل لا يقوم بنفسه، وإنما يقوم بغيـره من القيم، فكل من التربية والجمال يرتبط بالمنهج المعين والتصور المحدد، ومعناه ـ كـما يرى أحمد صالح الشامي ـ: أن هناك مقياساً يرجع إليه حين تصاب المفاهيم بالخلل، ويصبح القبح جمالاً[1].

وإذا حدث أن اختلت موازين القيم لدى كـائنٍ ما، أو شعب من الشعوب، فإنه ليس من وسيلة ـ عـندئذ ـ للإصلاح إلا التربية بمختلف طرقـها، «والقرآن يستخدم الـقصة لجميع أنواع التربيـة والتوجيه، التي يشملها منهـجه التربوي، تربية الروح وتربية العقل، وتربية الجسم»[2]، وإذا كان القرآن الكريم قد استغل القصة في التربية والتوجيه، على سمو أسلوبه، ونقاء عبارته وجمالها، فإنه من الأولى أن يستخـدمها الأديب اللبيب الذي عزم على أن يتحـمل رسالة التبليغ الإسلامي، ذلك لما في القصة من سحر يسحر النفوس، فإذا القارئ أو السامع لا يملك أن يقف موقفاً سلبياً من شخوصها وحوداثها، فهو ـ على وعي منه أو غير وعي ـ يدخل في مـسرح الأحداث، ربما بسبب المشاركـة الوجدانية، وربما بسبـب الخيال الفـعال، وربما بانفـعال النفس بتلك المواقـف والأحداث، حين يتخـيل الإنسان القارئ نفســه في داخل الحوادث، وحين يتخـيل أنه يعيش في هذا الموقف أو ذاك، ويروح يوازن بين نفـسه وبـين أبطال القصــة، فيـوافق أو يستنكر أو يملك الإعجاب، وبذلك تحقق القصة هدفها التربوي.

(١) صالح أحمد الشامي: التربية الجمالية في الإسلام، ص٢٠ـ٢١.

(٢) محمد قطب: منهج التربية الإسلامية، ص١٩٤.

وعلى هذا الأساس نجد أن النقد الإسلامي، بإدراكه هذا الميل الفطري إلى القصة، وبإدراكه ما لها من تأثير ساحر على القلوب، فإنه يعمل على استغلالها لتكون وسيلة من وسائل التربية والتقويم، وهو يستخدم لذلك كل أنواع القصص التاريخية الواقعية بأماكنها وأشخاصها وحوادثها، ولكنها لا تخرج عن احتمالات يضعها خيال المبدع كإنسان طاهر نظيف، يستهدف إقامة صرح للقيم(١).

وإذا كانت القصة القرآنية هي النموذج الحي للقصص التربوي، فإن الناقد محمد قطب يرى أن «ليس المقصود بالنظافة أن تعرض النفس البشرية بيضاء من غير سوء! صحيح أن القرآن يختار من نفس بطل القصة اللفظة المترفعة المستعلية النظيفة الرائقة الشفيفة، التي تصلح للقدوة وتغري بالارتفاع، ويختار من نفوس المنحرفين اللقطة التي تصور سواد قلوبهم وسوء انحرافهم، لتصلح للتنفير من أفعالهم والاعتبار بمصايرهم، وهذا منطقي مع أهدافه فضلاً عن أنه كله حقائق، إلا أنه في لقطات أخرى ـ وخاصة في القصص الطويلة التي تتسع للعرض والتحليل ـ يعرض النفس البشرية كاملة، بكل ما فيها من لحظات الضعف البشري. كل ما هنالك أنه لا يصنع ما تصنع الفنون "الواقعية" الحديثة المستأثرة بالتفسير الحيواني للإنسان، ولا يجعل من لحظة الضعف بطولة تستحق الإعجاب والتصفيق والتهليل! إنه يعرضها عرضاً واقعياً خالصاً، ولكنه لا يقف عندها طويلاً، وإنما يسرع ليسلط الأنوار على لحظة الإفاقة، لحظة التغلب على الضعف البشري؛ لأنها هي الجديرة فعلاً بتسليط الأنوار عليها، وهي في حقيقتها هي الإنسان الذي كرمه الله وفضله على كثير من الخلق، وعهد إليه بالخلافة الراشدة في هذه الأرض»(٢).

---

(١) منهج التربية الإسلامية، ص ١٩٣.

(٢) نفسه/ ١٩٦.

لقد كان الفن مربياً بصفة مـجملة، ولكن خصص الحديث هنا عن القصة، من حيث إنها الوسيلة التي استخدمها القرآن، إلى جانب التعبير الجمالي النثري الخاص. لذلك أعـود فأقـول: إن الفنون الأدبية بكل أنواعـها تصلح للتـعليم والتربية، للكبـار والصغار، وإذا كانت العـبارة الشهيرة التي تروى لأحـد كبار المسرحيين: «أعطني مسرحاً أعطك شعباً» قد أراد بها بيان الدور الذي ينهض به المسرح في صقل العـقول وتربية النفوس، فـإنها تصلح لأن تطلق على الفنون الأدبية كلها، بل الفن بصفة مطلقة. وإذا كـان النقاد في عصر جون دريدن قد اتفقوا على تعريف المسرحية بأنها «صورة للـطبيعة البشرية تمتاز بالصدق وتتسم بالحيوية تمثل عواطفها وخصائصـها العقلية وتقلبات اللحظة التي تنتابها، وذلك بغية إمتـاع الإنسان وتعليمه»[1]، فإن غاية الفنون لدى الأسوياء من الناس إنما هي الإمتاع والتربية والتعليم.

وعلى هذا سنعطف غاية الشعر، والمقـال الفني، وأدب الأطفال ـ خصوصاً على غاية المسرح ـ لنربط كل ذلك بالنسبة إلى نظرية الأدب الإسلامي بالغرض القصصي القرآني ومقاصده، وسنعود إلى هذه الوظيفة في موضع لاحق، لنرى على الخصـوص كيف ينظر الـنقد إلى أدب الأطفال وهـو يحقق هذه الوظيـفة السامية؟ على أنه ينبغي الإشارة مسبقاً إلى أن هذه الوظيفة التربوية لا يمكنها أن تنهض بدورها إلا في ظل العـقيدة، التي «هي المحـور الذي تشد إليه الخـيوط جميعاً، فهي الـتي تجعل للعمل الصالح باعثاً وغاية، فتجعل الخـير أصيلاً ثابتاً يستند إلى أصل قـوي لا يتزعزع مع الأهواء والشهـوات والميول»[2] مما يجعل الفن ينضبط حين يستخدم الوسائل الحسية، التي عيبت عليه على لسان برونتيير

(١) ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ١٢٠.

(٢) في ظلال القرآن: ٤/ ٢١٩٣.

الذي ذهب إلى أن الفن يكون غير أخلاقي من واقع تكوينه الداخلي، لأن كل تعبير فني - في رأيه - يضطر لكي يصل إلى الناس، إلى أن يلجأ إلى الوساطة، وهذه الوساطة ليست وساطة الحواس فحسب، بل اللذة الحسية التي قد تعرض أرواحنا للخطر[1].

٣- الوظيفة السياسية:

وفيها ينهض الأدب بالتعبئة السياسية على المستوى الداخلي، لكي يجسد أمام وعي الناس أهدافهم الضائعة وآمالهم المرتجاة، والمصائب التي تحيط بهم، والمؤامرات السياسية التي تحاك ضدهم، وذلك لبث روح الثورة ضد الطغاة والظالمين. كما ينهض بها على المستوى الخارجي ليجمع وحدة المسلمين، ويذكي فيهم المشاعر الدينية التي توحد صفهم لتجعلهم كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضاً. إن هذه الوظيفة هي المعامل الذي يشد ملايين المسلمين على هم واحد وإحساس واحد ورؤية واحدة ومصير واحد. لقد بعثرتهم السياسات، فأحرى بهم أن توحدهم الكلمات[2]. وهكذا يتبين لنا أن الأدب الإسلامي قد يتدفق شعاعاً وردياً يغني للتناغم والتآلف والانسجام، وينصب أحياناً أخرى ناراً تحرق الدنس والشوائب، وثالثة يتفجر حمماً تقذف الطواغيت، وتلوي أعناق الذين يعبدون الناس للناس من دون الله[3].

ومن هنا يتبين أن الأدب الإسلامي جناح من أجنحة الثورة الإسلامية، إن الأقلام - في هذه الحال - سيوف من سيوف الله، يرفعها الفنان المسلم ليستنهض همم الآخرين، وليستفز حماستهم للثورة، أو لكي يشارك بقدرته

(١) محمد سعد فشوان: الدين والأخلاق في الشعر، ص٥٥-٥٦.

(٢) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٧٦-١٧٧.

(٣) نفسه/ ٨٧.

الفذة على الصياغة إخوانه في ساحات الجهاد؛ هم بالسكين والرصاصة والقنبلة والصاروخ، وهو بالكلمة والصرخة والحركة والأضواء والألوان والظلال[1].

إن الفنان المسلم لا بد مِن أن يـثور على الواقع الموبوء، لـكي يعيـد صفـاء الإسلام، ويحـقق الجدوى والأمل والانسجـام، ذلك لأن الفنان المسلم، الذي يحيـا واقعاً لا إسـلامياً، يمـكن أن يتعرض في أية لحظة للـخروج عن الطريق القويم. ومن هنا كان الضمان الوحيد الذي يقترحه عماد الدين خليل كامناً في الثورة من أجل إعداد الأرضية التي تمكِّنه وإخوانه من أن يعيشوا بسلام وجدوى وتقدم، وتمنحهم الحرية الكاملة في الحركة وتحقيق الخلافة في الأرض[2].

إن المظالم في المجتمعات الإنسانية كـثيرة، وإن رسالة الشاعر في هذه الحال أن يرفع الظلم الذي تنطـوي عليه هذه المجـتـمعـات، ولكن ينبـغي أن يمتلك المقاييس السليمة لمعرفـة هذه المظالم، لا بد مِن أن يعرف الحق والعدل والمساواة كما يحددها الكتـاب والسنة، وكما يرسم معالمها التـصور الإسلامي النظيف، لأن العمل في غياب هذه المعالم هو الثورة بغير منهج، وهو الفوضى التي كثيراً ما تكون سبباً في انتحار الثورة نفـسها. ولا بد من أن يتحدد بعد الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر تحدداً واضـحاً في تصور الأديب الثائر على الطغـاة، ليتمكن من ممارسـة رسالة التـغـيـير الأدبيـة، ولعل الدكتـور النحوي حين ربط رسـالة الأديب المسلم بمصطلح الجهاد، كان يعني هذا التغـيير المنضبط. لذلك تساءل: «وكـيف يكون الأدب إسلامـيـاً إذا هان دون الجهـاد، وضـعف أمام الجـلاد، وانزوى يجتر فلسفة على أرائك الاستسلام، ومهود العجز والهوان؟. . . هدف

(١) عماد الدين: في النقد الإسلامي المعاصر، ص١٩١.

(٢) نفسه/ ٢٠٧ـ٢٠٨.

عظيم لأمة عظيمة، الجهاد في سبيل الله بكل أبوابه وبكل أسلحته وبكل ميادينه، والكلمة أسرع من النبل، وأمضى من النصل، والأدب الإسلامي يرتوي في ميادين الجهاد وينضر من ساحات الجلاد[1] إن الأدب الإسلامي لا يستكين لهوان، ولا يرضى بظلم، ولا يتوانى عن جهاد[2] فالأدب الإسلامي ليس باباً من أبواب اللهو للمسترخين واللاهين، ولكنه باب من أبواب الجهاد، فهو جهاد باللسان، وهو كنضح النبل في الأعداء تماماً، كما حدد له رسول الله ﷺ هذا الهدف بقوله: «إن المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه، والذي نفسي بيده لكأن ما ترمونهم به نضح النبل»[3].

على أن هذه الوظيفة تحتاج إلى صبر وإلى شجاعة نادرة؛ لأن صاحبها مهدد أبداً بالمقصلة، سواء في عهود الاستعمار التي تحدى فيها الشاعر مفدى زكرياء كل وسائل الإعدام غير مبالٍ؛ إذ قال:

وتعالى مثل المؤذن يتلو ... كلمات الهدى ويدعو الرقودا

اشنقوني فلست أخشى حبالا ... واصلبوني فلست أخشى حديدا

وامتثل سافراً محياك جلا ... دي ولا تلتثم فلست حقودا

واقض يا موت ما أنت قاض ... أنا راض إن عاش شعبي سعيدا

أنا إن مت فالجزائر تحيا ... حرة مستقلة لن تبيدا[4]

أو في عهود مواجهة الطغاة من الحكام المستبدين، الذين يريدون من الشعر

(١) النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص١٠٢.

(٢) نفسه/ ٩٥.

(٣) مسند الإمام أحمد: ٣/ ٤٥٦. وانظر كتاب الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص٩١.

(٤) مفدى زكرياء: **اللهب المقدس**، ص١٠، من قصيدة نظمها ليلة تنفيذ حكم الإعدام في الشهيد أحمد زبانه.

أن يكون وسيلة تنويم مـغناطيسي، فأبى إلا أن يكون عند الشـاعر المسلم قنبلة ورصاصة. «إن التـزام الشاعر الإسلامي التـزام مُـرٌ حقاً، غالباً مـا يبدأ بالقلم وينتهي بالإعدام، وكثـير من الشعراء الملتزمين إسلامياً، التـفت حبال كلماتهم حول أعناقهم، وطُعنوا بأقلامهم وهم في العشرينيات أو الثلاثينيات، ومع ذلك فركب الشـعراء مستمـر، والمقصلة تعمل، والحـياة تتحرك باتجـاه الإسلام، ما عرفت البشرية منذ قرون فتـكاً بالمسلمين يضارع فتك حكامهم بهم اليوم، وفي الوقت نفســه ما عرفت تحـركاً للإسلام منذ قرون يضــارع تحركه اليـوم، كلما ازدادت متــوالية البطش سرعة، ازدادت مـتوالية التـحرك الإسلامي جمـوحاً، وكلما اكفهر الأفق ازدادت كوة الأمل اتساعاً، وترقب المؤمنون نصر الله»[1].

إن الوظيفة السـياسية للأدب الإسلامي من أشق الوظائف؛ لأنهـا من جهة تحتاج إلى جرأة وشجاعة، ومن جهة أخرى تستلهم من القيم الإسلامية التي لا تسمح للأديب حين ينقد أن ينزل إلى الألفاظ البذيئة، كما ترغمه أن يرقى إلى مستوى الطرح الجليل كبديل للموضــوع المنقود، ومن ثم يصبح النقد السياسي الذي يمارسه شــاعر ماهر مثل نزار قـباني دون مسـتوى ما يطمح إليه الشــاعر المسلم، ولأنها من جهة ثالثة تستخدم أساليب فنية لدك معاقل الطغاة مما يوجب مراعاة الجانب الفني لئلا يسقط الشعر في المباشرة الساذجة.

إن مما يجعل هذه الوظيفة صـعبة التحقيق بحيث تحتـاج ـ فعلاً ـ إلى شاعر متمكن وقوي هو الجمع بين السياسي والديني والعقدي في آن واحد، ذلك لأن العقل الإسلامي السوي لم يعرف القسمــة بين الدين والسياسة إذ ظل تلازمهما أمراً مفروغاً منه على الأقل بحكم طبيعة التكاليف الشرعية، التي تغطي الواقع

(١) أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص٨٩ـ٩٠.

الإسلامي كله، كما يقول فهمي هويدي[1]. وهي لذلك تحتاج إلى أمثال سيد قطب الذي قيل بشأنه: «إن إيديولوجية الخطاب القطبي سياسية بالأساس، تتصل بمجالات الفكر والحركة على صعيد الدولة والمجتمع وتوجه صوبها، وتقوم بفعل ديناميات الإرادة والإيمان، وإلهاب الخيال وحرارة الانفعال على إطلاق قوة دافعة تعين على ترسيخ الإحساس بغاياتها»[2].

٤- الوظيفة الاجتماعية:

هذه الوظيفة لها طبيعة نقدية، إذ تستهدف نقد المجتمع من أجل إصلاحه ولكنها تختلف في نقدها عن الوظيفة السياسية، لأن هذه لها طبيعة إصلاحية، إذ لا يعقل أن تعمل على هدم المجتمع، أما الأولى فطبيعتها ثورية تعمل على قلع جذور الظلمة والطغاة.

ثم إن الوظيفة الاجتماعية قد تجعل من الأدب الإسلامي ـ كما يرى عماد الدين خليل ـ وسيلة لإغناء التجربة الاجتماعية الإسلامية، وحمايتها وتحصينها ضد عوامل التفكك والتحلل والغربة والفناء، وغير ذلك من الأمراض التي تسللت إلى هذا المجتمع من وسائل الثقافة الغربية من جهة، ومن التدهور الأخلاقي، الذي أصاب المجتمع الإسلامي في فترات الفتن المختلفة، حين نقضت هذه المجتمعات مطالب عقيدتها والتزاماتها الاجتماعية عروة عروة، وتآمر عليها المتآمرون، لتحقيق هذا الانسلاخ، ولكن تآمرها على نفسها بالجهل والإغراء والضعف وعدم اتقاء الفتنة كان أكبر[3].

وهذه الوظيفة تمارس فوق ذلك دورها من جهتين؛ فهي تعمل على بناء

(١) محمد حافظ دياب: سيد قطب: الخطاب والإيديولوجيا، ص١٣١.

(٢) نفسه/ ١٣٧.

(٣) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٧٧.

النماذج الاجتماعية المرتجاة، في مقابل هدم النماذج القبيحة، التي تسيء إلى المجتمع، على أن هذه المزدوجة التي تعتمد البناء والهدم تسعى في النهاية سعياً واحداً، هو بلوغ الأحسن[1].

على أن عماد الدين لم يحدثنا عن التصور السليم الذي ينبغي أن يتسم به الأديب لكي يتمكن من تجاوز الواقع إلى رسم النموذج الأمثل، الذي يكون فيه الناس في توادهم وتراحمهم كمثل الجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى، ويكون في المجتمع مشكلاً لخير أمة أخرجت للناس تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر وتؤمن بالله. وأكثر من ذلك لم يتطرق إلى ضرورة الثورة الاجتماعية في المجالات المختلفة، صحيح أنه قد أشار في سطور ـ في غير هذا الكتاب ـ إلى أن مما يؤخذ على الفن الماركسي أن «الأرضية والهدف لن تقدم لنا أبداً ما يريده أصحاب هذا الفن من خلق الوجدان الثوري في نفس الإنسان، وبعث التمرد على الظلم والتفاوت الطبقي في ذاته، إن ما تقدمه لنا هو الحس الكئيب الثقيل المشدود إلى الأرض، والشعور العميق بالقهر المادي المسلط على الإنسان بالحتمية، التي تحكمه من خارج، وتسد منافذه الباطنية والخارجية إلى الحرية، إلى تجاوز الطعام والشراب صوب عالم القيم والمعتقدات، والانفتاح على مساحات الكون الواسعة الممتدة بلا حدود»[2].

وهذا يدل على وعيه الكامل بأبعاد هذه الوظيفة، لا سيما وهو الرجل الذي يعنى بالتاريخ ويفهمه، ولكنه مع ذلك لم يعط هذه الوظيفة المهمة حقها من الإيضاح، وهو يعلم أن الانتقاد الذي يوجه للمشروع الإسلامي دائماً يأتيه من هذه الزاوية. لذلك لا بد من البحث عن الإجابة عند غيره. لقد بين الدكتور

(١) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، ص ١٧٨.

(٢) نفسه، ص ٢٠١.

نجيب الكيلاني في بعض الإشارات الموجزة كذلك أن «الأدب الإسلامي حينما يحتفي بقضايا المجتمع والعصر، فإنه ينهج نهج القرآن الكريم، وأحاديث نبينا المختار، صاحب الرسالة العظمى عليه الصلاة والسلام»[1]. ولكن هل يكفي أن نحيل إلى القرآن والسنة مشروعاً اجتماعياً يكون الأديب الإسلامي اليوم في أشد الحاجة إلى توجيهات المنظرين والنقاد، لتتضح لهم المعالم الأساسية التي تعين على المعالجة الفنية، التي تنبني على تصور واضح لهذا المشروع؟

أطرح هذا السؤال، وأنا أعلم أن الناقد نفسه كان قد تساءل عن علاقة الأديب المسلم بمجتمعه: هل هي علاقة تعكس استجابة الأديب لواقع المجتمع والتعبير عما يدور فيه؟ وانتهى إلى أن توقف رسالة الأديب عند هذا، يعني سلبية هذا الدور؛ لأن المجتمع عندئذ سيبقى على فساده، وأن "المسؤولية الأدبية" و"الرسالة" ستنعدمان، وسيصبح الالتزام ضرباً من الجمود، وستنطمس معالم التغيير الإيجابي والتطوير، ويصبح الأدب مجرد تسلية وترفيه، وهو ما تنفر منه طبيعة الأدب الإسلامي، لأن الإسلام حركة ونمو وفعل متواتر، وصعود دائم، وغايات وآمال تصب في الغاية الكبرى التي هي عمران الأرض[2].

إن نجيب الكيلاني يرى أن علاقة الأدب الإسلامي بالمجتمع تستمد خيوطها من التصور الإسلامي العام، وأن هذا الأدب لا ينظر إلى المجتمع "نظرة دونية" مهما تعاورت ذلك المجتمع نوب الفساد والانحلال والضَّلال، فالمسؤولية المقدسة تجعله يستهدف التوازن النفسي والاجتماعي الصحيحين، ذلك الذي ينطلق من موقف إيماني له مبادئ وثوابت من شأنها أن تجعل النظرة الأدبية للمجتمع نظرة الطبيب لمريضه، حيث تقتضي هذه العلاقة الحب والفهم والولوج

(١) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص١١٥.

(٢) نفسه/ ١١٦.

إلى القلوب لتـحقيق الثـقة والإيمان والأمل والقناعـة الخاصة، ومـن ثم يتولد الموقف الإيجابي، الموقف الذي يتحول إلى ممارسة وتغيير نحو الأفضل[1].

وبناء على هذا، فـإن الأدب في رأي نجـيب الكيلانـي يحرص على صــدق التعبيـر عن الحياة والإنسان، والبناء لا الهدم، وإحيـاء الأمل، ومطاردة أشباح اليأس، والتبشير بعالم أفضل، واحـترام كرامة الإنسان وحريته وجهده، وترابط الفـرد والأسرة والمجـتمع، وإبراز الداء والتـشـجيع على البـحث عن الدواء، والوقوف إلى جـوار الضعفاء والمقـهورين والخاطئين، ومـدهم بما ينفي شوائب حياتهم، ويسمو بهم إلى آفاق العزة والقوة والطهر والتوبة[2].

فالأدب الإسـلامي ـ إذاً كمـا يعرفـه ـ لا ينافق المجتـمع، أو يمالئ السلطة الجائرة، أو يعـتصم بالجمـود والتخلف والرجعـية الفاسـدة، أو يتكلف حلولاً لقضايا الناس وعللهم لا تمت إلى الواقع بصلة، وإنما هو أدب يستهدف تكوين المجتمع المسلم، ويهتم بأمراضـه الأخلاقية والاجتماعية والاقتـصادية والسياسية والثقافية، ويثير في النفوس الرغـبة في العمل الجاد والبناء الصامد، وينشر قيم العدل والمـساواة والحب وفعل الخـيرات، ويحـارب المظالم والرذائل والمفـاسد وصور الاستـغلال والإباحية، ويربط حيـاة الفرد وحركة الجـماعة بآداب ونظم وشـرائع محكمـة، هي مقـياس الإيمان الـصحـيح، الذي يربط هذه الوظيفـة بالوظيفة الأساسية[3].

وعلى هذا الأســاس، فإن الأديب الحق إنما هو من يتـخذ مـوقفـاً عقـائدياً وفكرياً يستمد من الوظيفة الأولى، وبذلك يؤثر في المجتمع تأثيراً بناءً ومنظماً؛

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ١١٧ـ١١٨.

(٢) آفاق الأدب الإسلامي، ص٧٠ـ٧١.

(٣) نفسه/ ١٠١.

لأن النص الأدبي عندئذ يتشكل في تشخيصه لمشكلات المجتمع وسلبياته واحتياجاته وفق تصور متكامل الجوانب؛ فالأديب الإسلامي يتواءم مع هذه المفاهيم الاجتماعية للأدب، ما دامت العلاقة بين الأدب وبين الحياة واضحة في فكره، فهو يدرك أبعاد رسالته، ويعي تجاربه الحضارية، ويفهم التلاحم الوثيق بين المبادئ الإسلامية وبين حركة الحياة على مدار العصور. ولذلك تجده لا يكتفي بالتعبير عن الحياة أو تصوير مشاهدها، ولكنه يعمد إلى نقدها وتفسيرها، متخذاً من التأثير في المتلقي هدفاً أساسياً، متجنباً التصوير الفوتواغرافي، والنقل الحرفي، الذي لا يسهم كبير إسهام في الرسالة[1]. على أن ذلك لا يعني استخدام أسلوب الكذب والتسويغ غير الأخلاقي، الذي كثيراً ما يزري بالفن، وإنما يعني الصدق الذي ينبني على أسس ومقاييس إلهية موضوعية. تلك التي تقدم "الحل الإسلامي" للمجتمع[2]، الحل الخالد الذي يحتفظ أبداً بالثوابت التي لا تقبل التغيير، لأنها لصيقة بطبيعة الإنسان وجوهره، ويعمل على تطوير المتغيرات التي تخضع للظروف الزمانية والمكانية والأعراف، هذه التي تعالج في الواقع مما أطلق عليه الدكتور عدنان النحوي "الأهداف المرحلية" التي تنشأ من أمرين: منهاج الله والواقع الذي تمر به الدعوة ويعيشه الأدب، وبلغة أخرى: العقيدة والواقع[3].

ومع كل ذلك فإن النقاد قد أهملوا جانباً هاماً في هذه الوظيفة، وهو موقف الأدب من وسائل الإنتاج، تلك التي يعدها المنهج الماركسي رأس الزاوية في قلب وجه المجتمع وأنظمة الحكم!

---

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص ١٠٠.

(٢) نفسه/ ١٠٣.

(٣) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص١٠٤.

٥- الوظيفة النفسية أو "التطهير":

لقد تأثر عماد الدين خليل بفكرة التطهير أيما تأثر حتى قال: «إننا نستطيع أن نتصور كيف يلعب الأدب الإسلامي دوره فـي التطهير والتحرير»[١]، ويبدو أنه يرى أن الأمراض النفـسية التي يعاني منهـا المسلم المعاصر لـم يشهـد لها تاريخ الإسلام مثـيلاً نتيجة ضغـوط حضارية مادية، وعلمانية وسـياسية واجتمـاعية وإعلامية يعيشها اليوم. ومن ثم لا بد من أن يتحرر منها، بل وليس من وظيفة حتميـة للأدب كالوظيفة النفسية لتطهـره من مخاوفه وهزائمه وعقده ويسـتعيد توحده وتحرره واعتداده. ثم يقترح المـنهج الصالح لذلك، مبيناً أن تحليل معاناة المسلم وتفكيك عقـدها، وفك ارتباطاتها المؤلمة في طبقـات نفسه العمـيقة، لن يعينه عـلى رؤية البعد النهـائي لشقـائه فحسـب، ولكنه قد يعينـه كذلك على ممارسة ما يسـميه علم النفس بالتصعيـد، أي تحويل هذه الآلام والعذابات إلى طاقة إبـداعية قـد تخدم مـا يعتـقده ويؤمن به من قـريب أو بعيـد، إن نمذجة الأزمات التي يعانيهـا الإنسان المسلم المعاصر ـ إذا صح التعبير ـ وتجـسيدها بلغة الفن سوف تجعل كل واحد من هؤلاء يدرك أنه ليس وحده في ميدان العذاب، وأن آلافاً مؤلفـة من بني جلدته يعانون مثلما يعـاني، وسوف تمكنه ـ وهذا هو الأهم ـ من التفوق على مأساته، والانـطلاق إلى أهدافه، وهو أكثر قدرة على المقاومة والتحمل، متحرراً حتى الأعـماق من كل إسقاط قد يعيق تقدمه ويشله عن مواصلة الطريق»[٢].

ومن الواضح أن هذا المنهج الذي يقـتـرحه ـ ينهض بمهـمتين أسـاسيـتين: تفكيك العقـد ثم تصعيـد الطاقة، كـما ينهض بمهمـة خلق الشعور الجـماعي

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٧٩.

(٢) نفسه.

بالاشتراك في تلك الأزمات النفسية، مما يدفع إلى الانطلاق والتحرر.

ولكن الدكتور عماد الدين لم يبين في الحقيقة كيف يمكن أن يتم ذلك؟ أليس من المحتمل إذا شعر الإنسان المسلم بعموم الأزمة أن يدعوه ذلك الشعور إلى الاستكانة والاستسلام والإحباط؟ وربما بحث ـ بدلاً من الثورة والتغيير ـ عن أسلوب للتكيف مع الواقع؟ إن الذي يؤكده علماء النفس ـ والذي سنتطرق له في موضع آخر بصفة أوضح ـ أن الأديب يمكن أن تكون له مهمة في الحياة الاجتماعية، ولا سيما في الصراع الباطني الذي يكاد أن يمزق الحياة بين التغير والثبات[(١)]، كما أن الذي يدفعه إلى الكتابة قد يكون ـ كما يرى ثاولس ـ هو ذلك الخلل الذي يراه في المجتمع ولا يرضيه، فينطلق ليبحث له عن الحل الذي يرضيه[(٢)]، كأن يقدم الأديب المسلم "الحل الإسلامي" بديلاً، وكذلك يرى كودول: أن حجر الزواية في تفهمنا للإبداع الفني هو تتبع عملية التغيير التي يمارسها الشاعر بالنسبة إلى جموع الأنا المحيطة به، بل إن تتبع هذه العملية هو حجر الزاوية في فهم الإبداع أياً كان علمياً أو فنياً، غير أن العالم يقصد إلى التغيير في العالم المحسوس، أما الفنان فيقصد إلى التغيير في وجدان أبناء مجتمعه، والشيء الذي ييسر لهذا التغيير أن يأخذ مجراه هو وجود تشابه بين أحاسيسنا نحن أبناء المجتمع الواحد[(٣)].

وليس من شك في أن هذه المهمة ـ التي يتميز بها الأديب أو الفنان بصفة عامة ـ هي التي يقرها النص القرآني على أنها قاعدة أساسية، قال تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ﴾ [الرعد: ١١].

(١) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص١١٣.

(٢) نفسه/ ١١٩- ١٢٠.

(٣) نفسه/ ١٢٠.

فتغيير النفوس أو الوجدانات والمشاعر هو الطريق السليم لإحداث الهزات الاجتماعية البناءة، وذلك طريق يتم مضبوطاً بحدين روحيين هما: "الوعد" و"الوعيد"؛ فبين هذين الحدين ـ كما يقول مالك بن نبي ـ تقف القوة الروحية متناسبة مع الجهد الفعال، الذي يبذله مجتمع يعمل طبقاً لأوامر رسالة، أعني طبقاً لغاية، فالقوة الروحية التي تتطابق مع العمل المثمر الفعال تقع بين حالين من أحوال النفس، لا يوجد وراءهما إلا الخمول والرخاوة في جانب، واليأس والعجز في جانب آخر[١].

فالأديب لكي يحقق هذه الوظيفة النفسية لا بد من أن ينجح في أن يضع المتلقي بين هذين الحدين، وإلا فإن عمله سوف لن يزيد على المهمة التطهيرية البسيطة التي تحدث عنها أرسطو، والتي تعني «أن الموسيقى ومسرحية "المأساة" والشعر كلها تنقي الروح، عن طريق إخلائها من الفائض الموجود بها، ومن الألم وإضرار العواطف الجارفة»[٢].

ولكن أهمية هذه الوظيفة ينبغي أن لا يغلو الكتاب في اعتمادها لئلا تتحول الرواية إلى علم، فالغلو في التحليل النفسي يحيل القصة تسجيلاً لمشاهدات معملية أو محضراً لجلسة تحليل نفسي[٣].

٦- الوظيفة التاريخية:

ويعني بها عماد الدين خليل: ممارسة العمل الأدبي مهمة تصوير وتحليل وتثبيت وتوثيق بعض التجارب الإسلامية التاريخية المؤطرة زماناً ومكاناً، كي يحفظها من الضياع أو التحريف. وهي مهمة تختلف عن مهمة التاريخ؛ لأنها

(١) مالك بن نبي: ميلاد مجتمع، ص٢١ـ٢٢.

(٢) محمد سعد فشوان: الدين والأخلاق في الشعر، ص٥٧.

(٣) سيد قطب: النقد الأدبي وأصوله ومناهجه، ص٨١.

تستخـدم لغة خاصة تسعى إلى مـا يشبه الاستعادة أو الإحـياء من أجل عرض التجربة التاريخية كـما لو كانت تحدث الآن، وذلك لأن الفنان يتمعن الداخل، ويمد رؤيتـه إلى الأعماق، إلى الـوقائع والشـخوص والأحداث، وهي تتـخلق وتتفاعل، مما يعين على حمل الطابع التأثيري لهذه التجربة[1].

إن إشارة هذا الناقد إلـى وظيفة ساميـة حقاً قد ينهض بهـا الأدب أكثر من غيـره من الفنون الأخـرى، هامة ولا شك، ولكن مع ذلك يبـقى الأديب في حيرة من أمره في بعض الجوانب التي يتميز بها الأدب وهو يمارس هذه الوظيفة التاريخية، فمن حقه أن يتساءل عن مقدار "الصدق" و"الواقعية" اللازمين في الأدب الذي يجمع بين التاريخ والفن؟ فنحن نجد مثلاً شارون تيرنو يرى أن من واجب الكاتب أن يكون أكثر واقعية إذا أراد أن يثير حفيظة قرائه على المظالم[2] ونجده في الوقت نـفسه «يعلن الحـرب على المؤلفين الذين ينقصـهم العلم ولم يعرفوا كيف يلاحظون، وعلى المؤلفين الذين ينقصهم الخيال، ولم يعرفوا كيف يصورون»[3] فالضرورة الفنيـة تقتضي الخيال الخـلاق المبدع، والحقيقـة العلمية تتطلب الواقعـية والصدق الأخلاقي، علمـاً أن الحدث الذي يكتب عنه الأديب هو بمثابة المادة الخام أو المضـمون الفكري الذي يستقي منه شكلـه الفني المميز، فـضلاً عن كـون كل حدث من الأحـداث له جـانبان: جـانب مؤقت مـرتبط بالظروف الراهنـة المؤدية لوقـوعه، وجـانب مطـلق ينبع من القـيـمـة الفكرية والأخلاقية والإنسانية[4]، مما يجعل ارتباط العمل الذي يتخذ من التاريخ وظيفة

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٨٠.

(٢) إمري نف: المؤرخـون وروح الشعـر: دراسـة لإسهـام الأدب والعلوم الأدبيـة في تدوين التـاريخ منذ عهـد فولتير، ص١٤٩.

(٣) نفسه/ ١٥٠.

(٤) نبيل راغب: التفسير العلمي للأدب، نحو نظرية عربية جديدة، ص١٤٩.

ـ كالرواية والمسرحية مثلاً ـ يحتاج إلى مقدار هائل من العاطفة الدينية التي تبلور العقيدة، لا يقل عن مقدار عظيم من التقنية الفنية والتعبيرية، ذلك لأن العقيدة تعمق الوعي بإنسانية الإنسان، والتقنية تحفظ الأدبية من التلاشي، والعاملان متضافران لحفظ العمل الفني من التسطح المشين.

ولكن ماذا بالنسبة للفن، ولاسيما فن الرواية التاريخية، التي لم تسطح فقط الفن الروائي، ولكن عملت بجد من أجل التحريف التاريخي والتزييف الفكري، كما الحال في روايات جرجي زيدان التاريخية وغيره؟

لقد أصاب الدكتور نبيل راغب حينما وصف رأي جرجي زيدان في روايته الحجاج بن يوسف وفي منهجه في الكتابة الذي قال فيه: «وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه. . . وندمج في مجالها (أي الحديث التاريخ) قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها»[1] قائلاً: «وهذا الرأي البدائي الذي يعبر عنه جرجي زيدان فيما يختص بالرواية التاريخية، يدل على المحاذير التي يتعرض الروائي التاريخي للوقوع فيها»[2] إذ عندئذ «يقتصر دور الرواية على الزخرف الخارجي المشوق للاطلاع على التاريخ كما فعل جرجي زيدان ـ مثلاً ـ في رواياته التاريخية»[3].

من البَدَهي أن تسقط هذه الروايات فنياً وفكرياً وعاطفياً؛ لأنها كانت تفتقر إلى معايشة التجربة بصدق. فلقد «حاول جرجي زيدان أن يقدم التاريخ الإسلامي في سلسلة من الروايات، وللأسف كانت ميتة الروح جافة الينابيع،

(١) التفسير العلمي للأدب، ص ١٥٤.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه/ ١٥٣.

فظهر الخلفاء وأعلام الحرية والفكر الإسلامي نماذج سيئة التقديم، تفتقد عنصراً أصيلاً من عناصر وجودها، بل جل وجودها. إن كلمات الصدق والشجاعة والورع والإيمان والرحمة، إذا جاءت بمفردها عارية من الإشراقات الروحية التي يشعها البناء الفني، أصبحت مجرد كلمات مملة لا توحي بشيء. ينتصر طارق ابن زياد في ظروف قصة حب عجيبة، وينتصر المسلمون في معركة لمجرد خيانة تافهة في صفوف الأعداء، انتصارات يؤدي إليها مغامرات حب أو حركات جاسوسية أو مؤامرات ساذجة»[١].

ما موقف الرواية التاريخية الإسلامية من هذا النمط؟ إن سمير الصائغ يرى أن «يكون الفن الإسلامي مصححاً للفن البيزنطي، على غرار ما صححه الدين نفسه على صعيد المعتقد الإيماني»[٢] وهذا لن يتم ـ طبعاً ـ إلا بالإبداع الذي ينطلق من التصور الإسلامي الصحيح، ومن الحدث التاريخي الذي يريد تصحيحه ذلك؛ لأن الذي حول بسرعة مدهشة التأثرات البيزنطية والفارسية والشرقية إلى خصائص وصفات، إنما هي المبادئ الفلسفية والجمالية نفسها التي تنحدر من الدين الإسلامي، أو من الفهم الإسلامي للإنسان والعالم، لأننا أمام الفن الإسلامي لا نستطيع أن نبتعد عن مبدأ التوحيد، ذلك المبدأ الجوهري الذي صحح بدوره أفكار التوحيد السابقة للإسلام، الذي شكل نظاماً عاماً للدين والحياة بشتى مظاهرها[٣].

٧- الوظيفة المنهجية (الجمالية):

وقد عرفها عماد الدين خليل بأنها «هي أن يكون الأدب الإسلامي عنصر

(١) نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية، ص٢٥.

(٢) الصائغ: الفن الإسلامي، ص٣٦١.

(٣) نفسه/ ٣٦٠ـ٣٦١.

توازن منهجي في طرح المعطيات الإسلامية على المثقف المعاصر»[1].

ويبدو لـي أن هذه ليست وظيفة للأدب الإسـلامي إلا إذا كان يقـصد إلى الوظيفة الجمالية التي تسمو بالذوق نحو الجمال والجلال والكمال، وأذهب إلى هذا الظن بسبب قوله ـ وهو بصدد توضيحه لهذه الوظيفة ـ: «إن انفتاح المسلم على التعـبير الأدبـي يمنحه ـ ولا ريب ـ أسلوباً أكثـر حيويـة وتأثيراً في طرح قضاياه»[2].

إن كان هذا هـو القصد، فـإن الاتجاه النقـدي الإسلامي كله يتـفق على أن الجمـال قيمة من القـيم التي يجتهـد الفن الإسلامي ليحـققها في المتلقي كـما حققها القرآن بأسلوبه، الذي بلغ مستـوى التحدي الخالد، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في أكثر من مـوضع، كما سبقت الإشارة إلى أن "الجـمال" قد ورد في القرآن الكريم ليس سـابقاً للمنفعة ولا تاليـاً لها، وإنما يصاحـبها[3] بل إن بعض النقاد يذهبون إلى أن المتعة أمر أساس في الأدب الإسلامي. يقول نجيب الكيلاني: «إن اعـتقادي الذي لا يتـزعزع أن المتعـة عنصر أسـاسي من عناصر الأدب الإسـلامي، وبدون الحـرص عليـهـا لا نسـتطيع أن نـقـدم أدباً بالمعنى الصحيح»[4].

فالمتعة في الأدب أساسية، ولكن ليس لها من وسيلة هنا غير الجمال، جمال العبارة، وجمال العرض، وجمال حـسن التصوير والتشويق، وكل ذلك يحتاج إلى وسائل تلبي حاجات فطرية في الإنسان، فيهتز لها طرباً وإعجاباً، وقد فسر

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٨١.

(٢) نفسه/ ١٨٢.

(٣) أحمد حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص٧٢.

(٤) آفاق الأدب الإسلامي، ص١٢٣.

سيد قطب قول الله تعالى: ﴿وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً﴾ [النحل:٨] وقوله: ﴿وَالأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ ۝ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ [النحل: ٥-٦] قائلاً: «في الأنعام منافع ... وفيها كذلك جمال، ...، جمال الاستمتاع بمنظرها فارهة .. وتلبية لحاسة الجمال في الزينة... وهذه اللغة لها قيمتها في بيان نظرة القرآن ونظرة الإسلام للحياة، فالجمال عنصر أصيل في هذه النظرة، وليست النعمة هي مجرد تلبية الضرورات من طعام وشراب وركوب، بل تلبية الأشواق الزائدة على الضرورات تلبية حاسة الجمال ووجدان الفرح والشعور الإنساني المرتفع على ميل الحيوان وحاجة الحيوان»[١].

«إن عنصر الجمال يبدو مقصوداً قصداً في تصميم هذا الكون وتنسيقه، ومن كمال هذا الجمال أن وظائف الأشياء تؤدَّى عن طريق جمالها، ...، تؤدي الزهرة وظيفتها عن طريق جمالها، والجمال في الجنس هو الوسيلة لجذب الآخر إليه لأداء الوظيفة التي يقوم بها الجنسان، وهكذا تتم الوظيفة عن طريق الجمال»[٢].

ولكن هل إذا كان «الجمال في الجنس» وسيلة جذب لأداء الوظيفة يصلح على أنه عنصر مشوق في الأعمال الأدبية؟ يبدو أن سيد قطب يميل إلى ذلك، ولكنه يستخدمه في إطار محدد يلفه الحياء، ويمكن أن نستنتج رأيه من تفسيره لسورة يوسف، التي استوقفه فيها العنصر المشوق في «الجمال الجنسي» فقال: «هو تصوير واقعي صادق لحالة النفسية البشرية الصالحة في المقاومة والضعف، ثم الاعتصام بالله في النهاية والنجاة، ولكن السياق القرآني لم يفصل في تلك المشاعر البشرية المتداخلة المتعارضة المتغالبة لأن المنهج القرآني لا يريد أن يجعل

(١) في ظلال القرآن: ٤/ ٢١٦١.

(٢) نفسه ٥/ ٢٩٤٣.

من هذه اللحظة معرضاً ليستغرق أكثر من مساحته المناسبة في محيط القصة، وفي محيط الحياة البشرية المتكاملة كذلك فذكر طرفي الموقف بين الاعتصام في أوله والاعتصام في نهايته، مع الإلمام بلحظة الضعف بينهما، ليكتمل الصدق والواقعية والجو النظيف جميعاً»[1] «لحظات الجنس في القصة ومواقفه أخذت مساحتها كاملة في حدود المنهج النظيف اللائق بالإنسان في غير تزوير ولا نقص ولا تحريم للواقعية البشرية في شمولها وصدقها وتكاملها، ولكن استيفاء تلك اللحظات، لمساحتها المتناسقة مع باقي الأحداث والمواقف، لم يكن معناه الوقوف أمامها كما لو كانت هي كل واقعية الكائن البشري، وكما لو كانت هي محور حياته كلها، وهي كل أهداف الحياة، التي تستغرقها! كما تحاول الجاهلية أن تفهمنا أن هذا وحده هو الفن الصادق، إن الجاهلية إنما تمسخ الكائن البشري باسم الصدق الفني، وهي تقف أمام لحظة الجنس كما لو كانت هي كل وجهة الحياة البشرية بجملتها، فتنشئ منها مستنقعاً واسعاً عميقاً مزيناً في الوقت ذاته بالأزهار الشيطانية»[2].

وعلى الجملة، فإنه إذا كانت الغاية الجمالية في التفكير الماركسي مثلاً هي المنفعه المادية، فإن الجمال الإسلامي تلتصق به الفائدة التصاقاً عضوياً غير قابل للفصل. وقد تعددت الفوائد التي يحققها الجمال؛ فقد تكون فائدة نفسية أو روحية أو أخلاقية، فالشعور بالرضا واللطف والسرور مما يحققه الجمال من المكاسب الوجدانية، بل كلما ترقَّى الذوق الجمالي وتهذب وتأطر بالمنظورات الإسلامية، تعمق الحس الخلقي وانصقل وشف ورهف[3].

(١) في ظلال القرآن ٤/ ١٩٨١.

(٢) نفسه ٤/١٩٥٩.

(٣) محمد رشيد عبيد: (مقال) غائية الجمال الإسلامي ومعطياته، مجلة المشكاة، ع١٢، ص٤٦ـ٤٨.

نظرات أخرى في تعدد الوظائف:

إذا كان عماد الدين خليل قد قسم الوظائف التي ينهض بها الأدب الإسلامي إلى سبعة وظائف، يأتي على رأسها الوظيفة العَقَدية، لتصبح الرابطة الأساسية التي تلتقي عندها جميع الوظائف، حتى الوظيفة الجمالية نفسها، فإن عدنان النحوي لا يخالفه في أن الأدب الإسلامي له أهداف مشرقة، تنبع من العقيدة، وأن هدف البيان هو العقيدة والدعوة والترغيب في الإيمان حتى ليصبح طلب الدنيا وسبي القلوب وحدهما ليسا من الإيمان ولا من أهداف الأدب الإسلامي[1].

ولكن النحوي يقسم الوظائف بعد ذلك إلى قسمين:

المجموعة الأولى تمثل أهدافاً للدعوة والأدب، وهي أهداف جددها منهاج القرآن.

أما المجموعة الثانية، فهي الأهداف المرحلية التي تنطلق من الواقع الذي نفهمه من خلال منهاج الله.

وهذه الأهداف جميعاً، الثابتة منها والمرحلية، لا تخرج من أهداف الدعوة الإسلامية نفسها بسبب أنها ربانية يرسمها الإسلام لعباده المؤمنين على أساس من العقيدة والإيمان والواقع والحال[2].

على أن النحوي لا يجعل «العقيدة» بالمرتبة نفسها التي جعلها فيها عماد الدين خليل، وإنما يحل محلها عنده عنصر من عناصر العقيدة وهو «الجنة» فعنده «أن أعظم هدف يضعه الإسلام أمام الإنسان هو الجنة، الدار الآخرة،

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص٨٩.

(٢) نفسه/ ١٠٠.

فهي الحـياة الحقيـقية التي يجب أن يسـعى لها الإنسان. لقد كـان هذا الهدف العظيم هو هدف الدعـوة كلها، هدف الصف المؤمن، هـدف الأدب الإسلامي كله، لقد كان مدار الآيات والأحاديث، والشعر والنثر والخطبة والموعظة والمقالة والرسالة، وسائر أبواب الأدب، ومن هذا الـهدف، تنطلق سائر أهداف الأدب والأديب، وبه تربط ومنه ترتوي وتصدر»[1].

وليس من شك في أن النحوي مخطئ في ذلك، لأن الجنة ليست إلا عنصراً واحـداً من عناصـر العقـيـدة الشـامل، الذي تنبـثق منه كل ضـروب السلوك البشرية، وإلا فأين حب اللـه الذي يعد مقصداً من مقاصـد التقاة. بل إننا نجد الشـعراء الذين فـاضت نفوسـهم بهذه الأشـواق الخاليـة من كل غايـة أخرى يصرحون بذلك الحب، وربما جعلـوا الجنة مطلب الطامعين الذين يغلب عليهم الطابع المادي حتى على أشواقهم ومقاصدهم الروحية، ولعله لذلك السبب كان ابن قيم الجوزية قد فـرق بيْن أهل التعبد المقيد، وأهل التـعبد المطلق، وبيَّن أن صاحب التعبد المطلق ليس له غرض في تعـبد بعينه يؤثره على غيره، بل غرضه تتبع مرضاة الله تعالى أين كانت فـمدار تعبده عليها»[2]، بل إن هذا العالم الجليل قد جعل الحب «هو الغاية التي شمر إليـها السالكون، وأمها القاصدون، وحَضَّ عليهـا العاملون، وهو مشهـد العبودية والمحـبة والشوق إلى لقائه والابتـهاج به والفرح والسرور به، فتقر عينه، ويسكن إليه قلبه وتطمئن إليه جوارحه وليستولي ذكره على لسان محبه وقلبه فتصير خطوات المحبة مكان خطوات المعصية»[3].

ثم بعـد ذلك نجـد النحـوي يعدد الوظائـف الأدبية التـي تشمل التـربيـة،

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ١٠٠ـ١٠١.

(٢) ابن قيم الجوزية: مدراج السالكين ١/١٠٢.

(٣) نفسه ١/٤٦٣.

والدعوة، وجمع الصف الإسلامي حتى يصير كالبنيان المرصوص، والجهاد في سبيل الله، ورفع راية التوحيد، والعمل على عمران الأرض؛ لأن الله قد خلق الإنسان، وجعل عمارة الأرض من أبواب الأمانة والخلافة فيها على أساس من التقوى والخير، فكل هذه أهداف متتابعة كأنها منارات مشرقة على درب الإنسان إلى الجنة، وهي أهداف ثابتة ماضية مع المؤمن في حياته[1].

ولكن ثبوت هذه الأهداف لا يمنع من وجود مرحلة خاصة تنشأ من أمرين: منهاج الله، والواقع الذي تمر به الدعوة ويعيشه الأدب، أي العقيدة والواقع، فهذان العاملان ـ في رأيه ـ يفرضان أهدافاً مرحلية للأدب ترتبط بهما[2].

لقد ميز النحوي بين صنفين من الأهداف: ثابتة ومرحلية، وجعل الأهداف الثابتة ممارسة الكتاب والسنة، فهي «أهداف حددها الإسلام. وفصلتها الآيات والأحاديث»[3]، بينما جعل الأهداف المرحلية مرتبطة بالعقيدة من جهة والواقع من جهة ثانية، مما يجعلها قابلة للتغير والتطور؛ وبذلك تمتد بامتداد ميادين الحياة من حيث إنها ترتبط بالواقع، وتلتزم بالقيم والأخلاق الإسلامية من حيث إنها ترتبط بالعقيدة. وبهذا «يطرق الأدب شتى الموضوعات الفنية طرقاً متصلاً بالعقيدة مرتبطاً بالإيمان»[4] «يطرق آفاق الحياة الدنيا طرقاً كريماً واعياً نظيفاً، ويطرق أبواب الدار الآخرة طرق الشوق واللهف واليقين، ويمضي الأدب الإسلامي مع أهدافه هذه يطرق أبواب الكون، ويدخل أغوار النفس، ويعيش مع الواقع بكل طاقاته الفكرية والعاطفية، وبكل قواه النفسية والمادية،

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص١٠١ـ١٠٣.

(٢) نفسه/ ١٠٤.

(٣) نفسه/ ١٠٣.

(٤) نفسه/ ١٠٤.

ليقدم للبشرية أدباً إسلامياً إنسانياً بكل أبعاده وآفاقه، وكل عمقه ومداه»[1].

تلك هي الأهداف التي يراها النحوي صالحة للأدب الإسـلامي، بعضها مما عرضنا له في حديثنا عن رأي عمـاد الدين خليل في الأهداف، وبعضها مما لم يذكره مباشرة، ولكن يستنتج ضمنيـاً كالهدف الدعوي، والعمراني، والجهادي وجمع الصف، فإننا نستطيع أن نتحسسـها على أنها في الهدف التربوي والاجتماعي والسياسي على الترتيب. ومن هنـا نميل إلى اعتبار التقسيم الذي اعتـمده عماد الدين خليل نموذجاً أساسـياً. غير أن بعض هذه اللفتات التي تميـز بها النحوي حين فرق بين الثابت والمتحول، وربط ذلك بأسس تجعل تقسـيمه مهماً كذلك، مما يدفعني إلى اعتـبار النظرتين متكاملتين. غير أن الاثنين مـعاً لم يحيطا بكل الوظائف، فلم نجد العناية الكافـية بالوظيفة الجمـالية التي يعدها محمـد إقبال عروي ـ مستنيراً بـ"رنيه ويلك" الوظيـفة الأولى والرئيسة؛ لأن «وظيفة الأدب الأولى والرئيـسة، هي أن يكون أمـيناً لطبيـعتـه»[2]، كمـا أهملت الوظيـفة الحضارية التي يعدها النـاقد نفسه هي رسالة الأدب التي غيبـها الإنسان الغربي حين وظف أدبه في العـبـثيـة واللاجدوى والـهدم والارتكاس، في حين كـان «الأدب الإسلامي يربأ بنفسه عن السقوط في هذا الحضيض؛ لأنه يمتلك رسالة حضارية تدعوه إلى رسم ملامحها في جميع نشاطاته الفنية. وإذا كانت البنيوية واللسانيات عامة تحدد الخطاب الأدبي على الشكل التالي:

مرسل ←—— | رسالة | ——← مرسل إليه

فإن الأدب الإسلامي يخلق قبل هذا الرسم وبموازاته رسـماً آخر يمكن الرَّمز إليه بالشكل التالي:

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ١٠٣.

(٢) إقبال: جمالية الأدب الإسلامي، ص١٢٠.

الإسلام ⟵ [الرسالة الحضارية] ⟵ الإنسان

فالإسلام هو الذي يقدم للإنسان الرسالة الحضارية، والأدب الإسلامي مدعو إلى تمثلها في خطابه الإبداعي دون إغفال للجوانب الفنية الأخرى، التي تشكل طبيعة الأدب وجوهره الحقيقي»[١].

ولكن يبدو أن محمد إقبال قد انتقل في حديثه من الأدب الإسلامي إلى الإسلام، وجعل الأدب متمثلاً للمعطي الإسلامي، كما لو أنه يريد أن ينبهنا إلى أن الحضارة الإسلامية أعظم من أن تكون رسالة للأدب، أو أن الأدب لا يقدر على النهوض بهذه المهمة.

وهناك نظرة أخرى للوظائف نجدها لدى محمد الرابع الحسني الندوي، تختلف بعض الاختلاف عن السابقات من الرؤى النقدية، فهو يرى أن الأدب الإسلامي أدب البناء، فهو في خدمة الحياة بالبناء والإصلاح، بينما نجد ميزة الأدب الجاهلي تستهدف تحقيق مآرب الحياة التائهة، ومساعدتها بكل وسائل العربدة وذلك لأن الإسلام لا يرضَى بالحرية التي تكون متعة ولذة لهذا واعتداء للآخر، وإفساداً وهدماً لسلامة الإنسانية وخيرها، وهو بعد قسمان: قسم يؤدي دور نشر الوعي الإسلامي، وتبليغ الدعوة والفكر الإسلامي، وقسم يتصل بالحياة الإسلامية العامة، ويخدم جانباً من جوانبها، ولكن كلا القسمين يخضع للإسلام ومبادئه، ويهدف إلى مقاصد ثلاثة: التعليم، والتأثير، وتركيز المفهوم الإسلامي في النفوس[٢].

والحق أن هذه المقاصد الثلاثة تذكرنا في بعض جوانبها بفكرة هوراس،

(١) جمالية الأدب الإسلامي، ص ١١٨-١١٩.

(٢) محمد الرابع الحسني الندوي: الأدب الإسلامي وصلته بالحياة، ص ٢٣-٢٧، دار الكتاب العربي بيروت.

الذي اعتبر المتعة أقصى غاية للشعر ولكنه استخدم اصطلاحات ثلاثة: «أن يعلم»، «أن يمتع»، «أن يهز»[١]. فهو يمتع ليدفع الناس إلى معانقة الفضيلة التي لولا المتعة لفروا منها كما يفر المرء من الغريب، ثم إنه يعلم ليجعلهم يدركون أن الفضيلة هي ضالتهم[٢].

ولكن يبقى الفرق قائماً في الهدف من التعليم والمتعة وهز النفوس أو تركيز المبادئ المعنية، إذ تختلف القيم التي يعمل كل أديب لـيركزها في مجتمع معين طبقاً للتصور الفلسفي الذي ينطلق منه، ولطبيعة فهمه للكون والحياة والوجود، والمصدر الذي يشكل مرجعيته الفكرية والروحية، إذ إن «الأدب الإسلامي يتلقى روحه وهدايته من الإسلام ومن حياة نبي الإسلام، والأدب غير الإسلامي يتلقى روحه وإرشاده من هوى الإنسان»[٣]. فإذا كان الرسول محمد ﷺ قد قال «البر حسن الخلق، والإثم ما حاك في صدرك وكرهت أن يطلع عليه الناس»، فإن هذا يشكل ضابطاً إسلامياً بطبيعة الأخلاق التي يتصف بها الأدب الإسلامي، ليتجنب السوء والخبث، وهذه هي الطبيعة التي فطر الله عليها الإنسان[٤]، وبهذا الضابط يمكن أن نفهم لماذا كانت «جوانب الدعوة وجوانب الحب لله، والحب لرسوله، والحنين إلى لقاء الله، والحذر من عقاب الآخرة أبواباً جديدة في الشعر الإسلامي، حلت محل الإباحية والشهوانية، وحب المتاع الزائل والهوى السافل التي تركها وزهد فيها شعراء الإسلام»[٥].

هذا وقد رأينا الرجل يقسم الشعر الإسلامي قسمين باعتبار الوظيفة؛ أما

(١) إحسان عباس: فن الشعر ص١٧٣.
(٢) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ص٩٩.
(٣) الأدب الإسلامي وصلته بالحياة، ص٢٠.
(٤) نفسه/ ٥٥.
(٥) نفسه/ ٨١.

أولهما، فيؤدي دور التبليغ للدعوة والفكر الإسلامي، وأما ثانيهما، فيتصل بالحياة الإسلامية العامة. وقد عاد مرة ثانية ليميز بين جانبين من جوانب الشعر: الجانب الدعوي والخيري، والجانب الدنيوي، ويجعل الأول خاصاً والثاني مشتركاً بين الإسلامي وغير الإسلامي[1]. ومن هنا يتبين لنا تركيزه على «الوظيفة الدعوية» للأدب الإسلامي، وهي الوظيفة التي وردت عند غيره من النقاد، ضمن وظائف أخرى كالتربية مثلاً، على أننا لا بد من أن نبين حتمية الجمالية في هذه الوظيفة:

حتمية القيمة الجمالية في أدب الدعوة:

القيمة الجمالية أصل الأدب، فهي التي تمنحه القوة والخلود والقدرة على التأثير والإمتاع، بل وهي التي تكسبه الأدبية في أحد شقي كلمة أدب، أعني الأخلاقي والجميل، أو المفيد والممتع. ولعل القرآن الكريم إنما تحدى العرب أن يأتوا بسورة من مثله، وحصر التحدي في الجانب الجمالي دون المضموني لمكانة القيمة الجمالية في النص القرآني نفسه. نقول ذلك لأن التحدي تساهل للعرب في أمر الافتراء، فقال تعالى: ﴿قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِ مُفْتَرَيَاتٍ﴾ [هود: ١٣] أي «بعشر سور مثله مفتريات لا يلتزمون فيها الحكمة ولا الحقيقة، وليس إلا النظم والأسلوب»[2].

إن العناية بالقيمة الجمالية في الأدب ضرورية، لأنها تؤدي وظيفة لا ينهض بها غيرها من القيم في الغالب، وعلى حد تعبير سيد قطب «إن وظيفة التعبير في الأدب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني، وهي جزء أصيل من التعبير

(١) الأدب الإسلامي وصلته بالحياة، ص ٨١.

(٢) مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ص١٦٩ . (الجزء الخاص بإعجاز القرآن).

الأدبي. هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني»[١].

إن هذه الفوائد التي تنشئها الجماليات إنشاءً قد تعجز الحقيقة الذهنية عن أن تصنعها، هي التي تجعل القيمة الجمالية حتمية في أدب الدعوة على الخصوص، ذلك لأن أدب الدعوة من حـيث هو حامل للحق، ونـاشر للفضـيلة، ومبـشر بالخير، ومنفر من الشر، ومنذر من عواقب وخـيمة تهدد الإنسانية في الدنيا إن هي ضلت عن المنهج القـويم، أحق وأولى بأن يعنى بما يـجذب القلوب ويهـز النفوس؛ لتكون على اسـتعداد لتـقبل الحق والرشاد، ولذا كان القـرآن «يجعل الجمال الفني أداة مقـصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حـاسة الوجدان الدينية بلغة الجمـال الفنية»[٢] «إن هذا الجمال يجـعل ورودها ـ أي الأغراض الدينية ـ إلى النفس أيسر ووقعها في الوجدان أعمق»[٣].

وقد بالغ حبنكة الميـداني حينما جعل «الموعظة الحسنة لا تتـحقق في معظم أحـوالها إلا مـقـتـرنة بأدب بيـاني حسن مـؤثر، يناسب حـال من توجـه له الموعظة»[٤]، لأن الفضـيلة والحقـيقـة جميلتـان بذاتهمـا، وأنهما تـنفذان إلى النفوس بقوة ذاتية، ولكن مع ذلك هذه المبالغة تؤكد حتـمية القيمة الجمالية في أدب الدعوة علـى الأقل أسوة بالأسلوب القـرآني في الدعوة، وفي التـشريع، بحيث نجد «أن الإنسان ليقف في عجب وفي إعجاب أمام التعبير التشريعي في القرآن، حيث تـتجلى الدقة العجـيبة في الصياغـة القانونية حتى مـا يبدل لفظ بلفظ، ولا تقـدم فقـرة عن موضعـها أو تؤخـر، وحيث لا تطغى هـذه الدقة

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص٣٣.

(٢) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص١٣٩.

(٣) نفسه/ ١٤٦.

(٤) حبنكه الميداني: مبادئ في الأدب والدعوة، ص٤٦.

المطلقة في الصياغة القانونية على جمال التعبير وطلاوته، وحيث يربط التشريع بالوجدان الديني ربطاً لطيف المدخل عميق الإيحاء، قوى التأثير دون الإخلال بترابط النص من ناحية الدلالة القانونية»[1].

على أن تأكيدنا حتميةَ القيمة الجمالية في أدب الدعوة لا يعني بأي حال تكثيف الصور البيانية والبديعية، أو ترصيع الموعظة بإكليل من زخرفة لفظية؛ لأن ذلك قد يؤدي إلى التكلف والإسراف الذي ليس من ورائه غير الهدم للقيمة الجمالية ذاتها، وإنما نعني بالقيمة الجمالية تلك التعابير التي يشاكل فيها اللفظ معناه والشكل مضمونه، وذلك يتحقق حينما تكون طريقة الأديب في تناول الموضوع والتعبير عنه جزءاً تابعاً لطريقة الشعور، ولتصور الأديب للكون والحياة[2] ، فإذا وجدنا ناقداً مثل يوسف اليوسف يقول: «القصيدة العذرية تتمتع بالقدرة على التأثير في المتلقي دون أن تبذل جهداً مجازياً كثيفاً»[3]، فهل يعني ذلك شيئاً غير الذي قلنا؟

إذاً هناك وسائل جمالية كثيرة من شأنها أن تحدث التأثير والمتعة دون الركون إلى الأدوات البيانية والزخرفية. وقد أشار الناقد نفسه إلى أن الذي يصنع جمالية القصيدة العذرية هو التضافر بين حس اللوعة الذي يشع في القصيدة، وقبل كل شيء، ذلك الرضوخ المهيض الجناح، وهو الرضوخ الحامل للوعة، إنه الإذعان غير القانط، بل هو يؤمل النجاح في الوصال[4].

ثم هناك العفة نفسها، وهي قيمة خلقية تسهم في أدبية النص إسهاماً عظيماً، عبر عنها الدكتور شكري فيصل بقوله: «كأنما استمر العفاف في الحب عفافاً في

(١) في ظلال القرآن: ١/ ٣٣٤.

(٢) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص٢١.

(٣) يوسف اليوسف: الغزل العذري، ص١٣٤.

(٤) نفسه/ ٧٢.

التعبير عن هذا الحب، فلم يكن هذا العفاف الجزئي، أو العفاف المتقطع، وإنما كان هذا العفاف الكلي المتصل»[1].

مجـمل القول: إن وظيفة الأدب الإسـلامي تستمد روحـها من روح النص القرآني، وسنة النبي ﷺ. فمنهما تنطلق وإليهما تعود لئلا تنحرف. وقد حدد القـرآن الكريم في الآيات التي تناولت هذه المشكلة مـجـالات أساسـية لهـذه الوظيفة، هي الكليـات الكبرى التي تنبثق منها جميع الجـزئيات المشكلة لرسالة الأدب، وهذه الكليات هي: الإيمان، والعمل الصـالح، وذكر الله، والانتصار لأهداف الرسالة المحمـدية ورجالها. ولئن كان بعض النقاد ـ مـثل عماد الدين خليل، والنحوي، والندوي ـ قد حددوا مجالات أخر، فإنها في الحقيقة ليست إلا أجزاء مـن هذه الكليات الكبـرى، وإن على الأديب الإسلامي أن يـحرص على تحقيق رسالتـه بأدبية الأدب بشقيها الأخلاقي والجـمالي؛ إذ هما عنصران متناصران يؤثر أحدهما في الآخر. وقد رأينا كيف برهن مالك بن نبي على أن الحضارة يصنعها التضافر والتناصر، الذي يحدث بين الجمال والأخلاق.

ولكن لما كانـت هذه الوظائف المتعددة تـرتبط بمستويين، همـا المثل الأعلى الذي يرسمه القرآن والسنة، والواقع المعاصـر الذي يفرض نفسه بقوة، فإن المرء يحتاج إلى أن يجد إجابة كافية للسؤال: كيف نحل مشكلة الأصالة والحداثة ما دامت الوظائف ترتبط بالثابت والمتغير في آن واحد، وأن كلا من «قصيدة النثر» و«القصـيدة الحديثة»، وغـيرهما تمارس نشاطـها لتنحرف بالأدب عن وظيفـته الأساسية الفاعلة المتجهة نحو البناء بدلاً من الهدم[2]؟.

* * *

(١) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص٣٣٠.

(٢) بسام ساعي: الواقعية الإسلامية، ص٨٢.

الفصل الثالث
الأصالة والحداثة

في مصطلَحَي الأصالة والحداثة

قد يكون هاماً أن يعود المرء إلى المعاجم ليبحث عن دلالة لفظتي الأصالة والحداثة. ولكن يهمنا الآن أكثر كيف درسهما النقاد؟ لنعرف بعد ذلك الوجهة التي يتجهونها في دراسة كل من الحداثة والأصالة، ذلك لأننا سنلحظ أن بعضهم ينتقد الحداثة جملة وتفصيلاً، ويرفضها رفضاً قاطعاً، لأنها في رأيه قد انسلخت عن الحداثة بمعناها اللغوي المعروف عندنا. يقول عدنان علي رضا النحوي: «لم تعد لفظة «الحداثة» في واقعنا اليوم تدل على المعنى اللغوي لها، ولم تعد تحمل في حقيقتها طلاوة الجديد، ولا سلامة الرغبة في التجديد، إنها أصبحت رمزاً لفكر جديد نجد تعريفه في كتابات «دعاتها»[(١)].

من هنا وجب أن نعتمد تصورهم للحداثة والأصالة، من حيث الدلالة أولاً لكي نتمكن من دراستها دراسة موضوعية، لا تتحكم فيها أفكارنا المسبقة.

أولاً: الحداثة:

يرى النحوي أن «الحداثة في اللغة مصدر حدث، وهي تعني نقيض القديم، وتعني الحداثة كذلك أول الأمر وابتداءه، وتعني كذلك الشباب وأول العمر، ومن هذه الظلال حملت جاذبيتها في وقتنا الحالي مع ما يحمل عصرنا من عقد نفسية حول القديم»[(٢)].

---

(١) عدنان علي رضا النحوي: الحداثة في منظور إيماني، ص١٣.

(٢) نفسه/ ١١.

ويفرق النحـوي بين الحداثة من حيث هي مـا يدل عليه اللفظ العربي كـما يتبين سابقاً، وبين الحـداثة كما تعالج اليوم على مستوى النقـد. فهو «يؤكد أن الحـداثة التي نتحـدث عنهـا هي المذهب الجديد الـذي يدعو له أهله ودعـاته، ونأخذ تعريفـه والحكم عليه مما يقولون هم. أما المعنى اللـغوي للفظة «الحداثة» كما هي فـي قواميس اللغة فـتظل تحمل إشراقهـا اللغوي. نستمـده من جمال اللغة العـربية وتاريخهـا العظيم، لنستخـدمها في أدب الأمـة الملتزم النابع من عقيدتها الإسلامية وجهادها العظيم»[1].

ويرى محـمد حسين فـضل الله أن «الحداثة» تأتي أصلاً من الفـعل حدث، ترتبط بدلالات عديدة بما يحـدث، ولأن كل ما يحدث يأتي بالمستـقبل، الذي يملك كينونة خاصـة به، حتى وإن كان كامناً فيـما يسبقه، فـإن ارتباط الحداثة بالأصل الواقـعي والزمني، يقدم تـصوراً آخـر لمفهـومهـا، هو الذي يقصـده الحداثيون. غـير أن الصواب أننا نجد الحداثة حركـة في الوعي تنطلق من حالة رفض للخط الثـقـافي القـديم إن على مـسـتـوى الشكل أو على مـسـتـوى المضمون[2].

أما محمد توفيق أبو علي، فيفرق بين الحداثة والمعاصرة بقوله: «إن المعاصرة تعني الانتسـاب إلى عصـرٍ ما، أما الحـداثة فهي الجدة التـي لا تبالي بالأيام، والمأزق الذي يكتنف أكثر تجاربنا الإبداعية الحديثة هو الجنوح نحو حيز دون آخر من هذين الحيزين»[3].

ونحن حيـنما نتأمل هـذه الآراء الثلاثة، نجد أن الحـداثة تعالج عند الـنقاد

(١) الحداثة في منظور إيماني، ص ١٤.

(٢) محمد حسين فـضل الله: حوار أدبي مع العلامة السيد محمـد حسين فضل الله، مجلة المنطلق، ع ٧٣ـ٧٤، ص١٩٤، رجب ١٤١١هـ، أجرى الحوار قيس العلي.

(٣) محمد توفيق أبو علي: إشكالية الإبداع في الشعر العربي، مجلة المنطلق، ٧٣ـ٧٤، ص٤٩.

الإسلاميين على مستويات مختلفة باختلاف منطلقاتهم الفكرية ومواقفهم من أمر «الحداثة»؛ فبعضهم ينطلق من معناها اللغوي ويعد الحداثة ظاهرة مألوفة تعرفها الإنسانية كلها، ويتعامل مع مصطلح «الحداثة» كما يتعامل مع مصطلح التطور والتجدد على أنهما يعبران عن سنة من سنن الطبيعة والحياة التي تجمع بين الثابت والمتغير[(١)].

وهذا هو الفهم الذي نجده عند «النحوي» في الجزء الثاني من النص السابق، الذي أشار فيه إلى أن التعامل مع لفظة «الحداثة» يكون حاملاً للإشراق اللغوي نفسه الذي ألفناه، ويقترح أن نتعامل بهذا المعنى مع الأدب الإسلامي، كما أن الفهم نفسه يتكرر عند محمد توفيق أبو علي، الذي يعد الحداثة هي الجدة التي لا تبالي بالأيام.

أما بعضهم، فينطلق من كون الحداثة مقولة، والمقولات من شأنها أن تحيل إلى تصورات فلسفية، ومن ثم يتعامل مع «الحداثة» كما لو أنها تدل على فلسفة بعينها تدرك من خلالها الحياة، ويفسر في ضوئها الكون والفن؛ أي العالم المدرك والعالم المتخيل. ومن هذه الزاوية عالجها كثير من النقاد الإسلاميين. ولما كانت مقولة محددة، تدل على شيء محدد، فإن معظمهم ـ في هذه الحال ـ يرفضها، بل ويعدها بعيدة عن التصور الإسلامي تماماً، كما فعل النحوي حين قال: «فالحداثة لفظة تدل اليوم على مذهب فكري جديد... يحمل جذوره وأصوله من الغرب بعيداً عن حياة المسلمين، بعيداً عن حقيقة دينهم ونهج حياتهم في نهج الإيمان... فمن الخطأ الكبير أن نستنتج مذهب «الحداثة» من المعنى اللغوي المجرد... المذهب والفكر والمنحى يؤخذ من دعاته»[(٢)].

---

(١) النحوي: الحداثة في منظور إيماني، ص ٢١.

(٢) نفسه/ ١٣-١٤.

وعلى هذا الأساس كانت «الحـداثة» تشكل معضلة البحث في مـيدان النقد الأدبي الإسلامـي، كما سيتـضح لنا في هذا الفصـل، فضلاً عن كـون لفظ «الحداثة» في حد ذاته يحمل دلالات متعددة، بعضها من باب التنوع، وبعضها من باب الاختـلاف والتضـارب، فهو يُؤْخَـذُ مأخـذ اللفظ المشتـرك، ويُعامل معاملة المصطلح الفني، ويُتخذ دالاً على مقولة ذهنية، ويُساق مساق الشعار في لبـوس ثوري أو رمزي، أو دال على الحكم المعيـاري عند القدح فـيمـا ليس حداثة، ولهذا أصبحت «الحداثة» تعاني إشكالاً تصورياً متعدد الوجهات(١).

ثانياً: الأصالة:

أما مصطلح «الأصالة» فيرى مـحمد حسين فضل الله أنه من الفعل «أصل» أي صار ذا أصل، أو ثبت ورسخ أصله، وعلى الرغم من أن دلالة هذا المفهوم تركز على الـ (مَا قبل)، وتستشرف سمـات الـ (مَا بعد)، فإنها تعترف للحدث الأصلي بفرادة خصوصياته الذاتية. ومن هنا يظل مفهوم الأصالة أكثر ديناميكية من مفهوم الحـداثة، لأن الأصالة تستبطن حركة الحدث المستـقبلية، وتضمن له على صعيد المنهج ثوراته الأصيلة على الشـكليات والمضمونيات، كنسق للتطور المعرفي(٢)، بسبب الجذر العميق الذي تملكه الأصالة متمثلاً في الحقيقة «الثابت» من جهة، والذهنية التاريخية من جهة ثانية.

في حين تظل «الحداثة» طارئة، مما يفقدها القوة والديناميكية(٣).

وقد يخالف رأي بسام ساعي بعض المخالفة ما سبق، حين يجعل «الأصالة» مصطلحاً يرادف «الشخصية» في الفن، على أساس أن «الأصالة أو الحفاظ على

---

(١) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص٨.

(٢) حسين فضل الله: الحوار السابق، ص١٩٦.

(٣) نفسه/ ١٩٧.

الشخصية يعنيان الحفاظ على محور الماضي ـ الحاضر، الذي ينتظم كل الموجودات»[1]، ولكنها تظل رؤية تلتقي في النهاية مع وجهة نظر فضل الله، على الأقل في كون الأصالة ـ في الأدب الإسلامي ـ تنبع من الثابت دون أن تلغي المتغير، وهو ربما المعنى الذي يقصده كذلك محمد عادل الهاشمي حينما يذهب إلى أن من جهة النظر الإسلامية في الأصالة أن يجد الأديب المسلم ذاته، وأن يصدر عن قيمه ومثله، وأن تكون له شخصيته المتميزة كفاء مسؤوليته التي خصه الله بها في الوجود[2].

ولكن لما كان «الثابت» هو الأساس الذي يشكل مرجعية الناقد الإسلامي، فإن الملاحظ أن «الحداثة» والأصالة تلتقيان معاً، حتى لتكاد الأصالة تكون مرادفاً في مدلولها للحداثة، ويبدو ذلك جلياً لو قارنا بين مدلول الأصالة عند فضل الله السابق ومدلول الحداثة عند محمد أحمد حمدون حين يقول: «الاستحداث يبدأ من بداية أساسية يظل كل عمل دونها تخبطاً وعشوائية، وهي: تشكيل وجهة نظر كونية عامة، تضرب في أعماق التراث بجذورها، وتظل بفروعها الحاضر بكل أبعاده ومتطلباته»[3]، بل إن حمدوناً يعبر عن هذا التلاقي بين المصطلحين بقوله: «ليس الاستحداث ـ وهو أصالة ـ أن يتحول البحث عن الأصالة أو الذاتية إلى شعيرة رومانسية تقدس الجديد لذاته، وترى قيمة الأشياء في عصريتها فقط»[4].

ولعله من المفيد هنا الإشارة إلى أن الأصالة تأتي بمعنى «الموهبة الفردية» كما

(١) ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص٦٦ـ٦٧.

(٢) الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي، ص٤٩.

(٣) حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص٥٩.

(٤) نفسه/ ٥٧ـ٥٨.

تأتي الحداثة بالمعنى نفسه، ويمكن أن يتضح ذلك من عبارة شكري عياد حين يقول: «الكاتب المعاصر إنما يسمى أصيلاً، حين يضيف إلى الذخيرة التي تلقاها عن سابقيه شيئاً من عصره هو، شيئاً يختلف عن القديم، ويتلاءم معه»[١]، وعبارة أحمد بسام ساعي: «فاستمرار حياة أي فن وتجدده، رهن بتوفر فنانين يملكون موهبة التفرد هذه؛ لأنهم وحدهم القادرون على الإضافة إليه، ومنحه الهواء المتجدد الضروري لاستمرار حياته»[٢].

الأسباب الجوهرية للطرح:

لم تطرح هذه القضية في الفكر النقدي المعاصر عبثاً، وإنما هي قضية لها أسباب جوهرية يمكن أن نعدها ـ بسبب ذلك ـ من القضايا الجادة في الفكر المعاصر عند العرب جميعاً، سواء الذين اتجهوا نحو التغريب، أو الذين اتجهوا نحو التراث والدين، فقد اتفقوا جميعاً على ذلك.

ويمكن أن نعد على رأس الأسباب «الشعور بالتخلف البشع» الذي تعاني منه الشعوب الإسلامية على جميع المستويات؛ السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية والخلقية. فقد شعر الشعب الإسلامي كله بذلك، ومن هنا طرح السؤال الكبير: لماذا تأخر المسلمون وتقدم غيرهم؟

ولكن في مقابل ذلك الاتفاق والإجماع على الشعور بالتخلف، وضرورة البحث عن سبيل للتقدم، وجد الاختلاف الذي ولد الجدال الحاد حول «الأصالة والحداثة» حول سبيل التقدم، وعلى حد تعبير محمد عمارة «الاتفاق على ضرورة التقدم، بل وعلى أنه طوق النجاة لأمتنا، في عالم تتسارع فيه معدلات

(١) حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص ٥١.

(٢) الواقعية الإسلامية في الأدب، ص٦٦.

التقـدم وأدواته، على نحـوٍ لم يسبق له مـثيل، لا يعني الاتفـاق على مفـهوم التقدم، ومضمـونه، وفلسفته وحواره»[1] فهناك فريق من أبناء هذه الأمة يرى أن تقـدمهـا رهن بعـودتها إلى «الماضي»، لـيس بمعنى استلـهام منابع التـراث الجوهري والنقي، والاستـفادة من عبرة التاريخ، فهـذا حق ضروري وحيوي، وإنما بمعنى «التعبد» بوقائع التاريخ وليس فقط بنصوص التراث، وفريق ثان ظن أن الطرح السابق هو مفهوم التقدم الإسلامي فلم يتردد في رفضه، وأعانه على هذا الرفض نموذج «التحديث الغربي» الذي بشَّرَ به الذين روجوا لفكرة الحضارة الغربية في بلادنا ـ مستشرقين أو تغريبيين، لقد وقفوا مبهورين، بل ومندهشين أمام إنجـازات الحضارة الغـربية في العلم والفكر والأدب والفن والعـمران، ثم قابلوا ذلك بالواقع البائس، الذي ورثناه عن عصر المماليك والعثمانيين، وفريق ثالث لم يقف فقط عند هذين الفريقين: المتعبـدين بوقائع التاريخ، والتغير بين دعـاة «التحـديث على النـمط الغربي»، وإنمـا كان وسطاً بيـنهمـا، بما تعنيـه «الوسطية الإسـلامية» من العـدل والاعتدال، والنظرة الشـاملة التي تؤلف بين العوامل المخـتلفة والأقطاب المتقـابلة لتخرج بمفـهوم «التجـديد» الذي يميز بين مفهوم الثابت والمتغير[2].

(١) محمد عمارة: الإسلام والمستقبل، ص٨٩.

(٢) نفسه/ ٨٩. وفي الواقع هناك وجـهة نظر علمية تلح على «القدر الهـائل من الإمكانات المضمرة في الجينات الإنسـانية، وكـان العالم الراحل ثيـردوسيس دويزاتكسي من جـامعة روكـفلر، يرى أننا لو جمـعنا كل الخصـائص التي يمكن تصورها، فـإن العناقيـد المتآلفة منـها والممكنة الوجود فـي الجينة الواحدة هي أكثر من عدد الأجزاء تحت الذرية، التي قدر علماء الفيزياء وجودها في الكون، وهكذا نرى أنه في الوقت الذي يدفعنا المجـتمع نحو الاندماج في الكل، وفـقدان الهوية، فإن خـصائصنا الطبيعية تحـثنا على التنوع والتغير ...، إن ما بنا من نطفة الأصالة يبـقى لنا تفردنا وأصالتنا» مجلة الدوحة ع أغسطس ٢٦ ص٦٩. والمقال بعنوان: "كم أنت فريد أيها الإنسان".

أسباب الاختلاف:

إن التخلف قائم، والتقدم ضرورة حتـمية، والاختلاف حدث، فهل له من أسباب حقيقية؟ وكيف ينبغي فهمها؟

دعنا نعد إلى التراث، فقـد تساءل بجد عن الأسباب الموضوعـية للاختلاف الحاد الذي طرح بشكل يشبه هذا الذي نعيـشه في القرن العشرين، وأجاب عن التساؤل الإمام إبراهيم بن موسى الشـاطبي الغرناطي في كتابه **الاعتصام**، ورد الأسباب إلى: «الجهل بأدوات الفهم، والجهل بالمقاصد، وتحسين الظن بالعقل، واتباع الهوى»[1]، فهذه أربعة أسبـاب للاختلاف، ذلك لأن النص لا يفهم إلا من الطريق الذي نُزِّل عليـه، وهو اعتبـار ألفاظهـا ومعانيـها وأسالـيبهـا، فإن اختلفت مـستويات التـمكن من الأدوات أدى ذلك إلى الاختـلاف حول قيـمة النص وجدواه، وصلاحـيته لكل زمان ومكان، ووجدنا من يقـول: قد وجدنا من النوازل والوقـائع المتجددة مـا لم يكن في الكتاب ولا في السنـة نصٌ عليه ولا عموم ينتظمه، وهـو يقرأ قوله تعالى: ﴿ **الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الإِسْلامَ دِينًا** ﴾ [المائدة: ٣]، وهو ولا شك ما جاء في الإنجـيل من أن الدين ناقص وأن الذي سيكمـله هو نبي ورسول يأتي من بعـد سيدنا عيسى عليه السلام[2]، وهذا يعني الجهل بمقاصد النص، إذ ينظر بعضهم إلى القرآن والسنة على أنهما يحتويان الـكليات والجزئيات، وينظر بعضهم إلى أن «المراد كليـات الدين، فلم يبق للدين قاعـدة يحتـاج إليها فـي الضروريات والحاجيات أو التكميليات إلا وقد بينت غـاية البيان، نعم يبقى تنزيل الجزئيات

(١) الشاطبي: الاعتصام، ص ٤٧٠.

(٢) إنجيل متى، ص٦.

على تلك الكليات، موكولاً إلى نظر المجتهد»[١] .

ثم إن الاطمئنان إلى العقل وتحسين الظن به أمر خطير، كما أن تعطيله أمر أخطر، لأن الله خلق هذه العقول لتوظف، ولكن جعل لها «في إدراكها حداً تنتهي إليه لا تتعداه، ولم يجعل لها سبيلاً إلى الإدراك في كل مطلوب، ولو كانت كذلك، لاستوت مع الباري تعالى في إدراك جميع ما كان وما يكون وما لا يكون، إذ لو كان كيف يكون فمعلومات الله لا تتناهى ومعلومات العبد متناهية، والمتناهي لا يساوي ما لا يتناهى»[٢] . فإن تجاوزت حدها حادت عن الطريق، وأوهمت الإنسان أنه واقف على الحق وهو على غير ذلك.

ورابع الأسباب اتباع الهوى؛ إذ إن «الشريعة موضوعة لإخراج المكلف عن داعية هواه حتى يكون عبداً لله»[٣]؛ فإن اتبع الهوى وتجرد من سلطان الشرع وضوابطه الهادية إلى الحق، وقع في الخطأ في اجتهاده أو في تقليده، أو في استناد إلى غير دليل.

فهذه أسباب جوهرية في وقوع الاختلاف، وهي متحققة في عصرنا بشأن مشكلتي الأصالة والتحديث، بقدر ما كانت متحققة بشأن السنة والبدعة زمن الشاطبي.

إن بعض العلماء عندنا اليوم ـ بسبب ما ذكرنا ـ قد وقعوا فيما وقع فيه القدماء حينما كانوا «يدرُسون ويدرِّسون في مباحث فلسفتهم وكلامهم أن العالم متغير وكل متغير حادث، ولكنهم قد أغمضوا عيونهم في الحقيقة عن تغير العالم، وتقلب العصر وتطور الزمن وجريانه. إنه قد تبدلت الأرض غير

(١) الاعتصام، ص٤٧٨.

(٢) نفسه/ ٤٨٦.

(٣) نفسه/ ٤٩٩.

الأرض، وتغيـرت حالات الدنيـا وأفكارها وميـولها ونظرياتهـا من صورة إلى أخرى، وتقلبت شؤون التمدن ومسائله تقلبات متعددة»[1].

وإن بعضهم الآخر قد تنكر لكل ثابت من الكليات التي تنزلت فيها الآيات، وثبتت فيها الأحاديث الصحيـحة، وتمسكوا بالمعطيات الغربية التي كانت تستند أساساً على الفكر اليوناني الذي يتسم من حيث العـقيدة بالإيمان بتعدد الآلهة، فمن ثم تتخذ مثلها الأعلى، يقـول هنري لوفيفر: «إن اليونان التي هي الأصل تقدم لنا المثل الأعلى الوحيد والفكرة الـوحيدة للإنسان الممكن، وإذا كنا نحلم اليوم بفرنسا منقذة من الفواجع، ومرقاة إلى مصاف اشتراكية حقيقية، فإننا إنما نفكر بيونان جديدة، إننا نتـساءل عبرها عما تم تجـريبه تاريخياً، ونتعـرف فيها على مشكلاتنا، أو نسألهـا عما يختلف في مشكلاتـنا عن مشكلاتها هي، إننا نفهم أنفسنا بالقياس إليها»[2].

إن المنهج الأول يتصف ولا شك بالجـمود، إذ إن أصحاب تيار الجـمود قد استعصمـوا بفكرية العصور الوسطى واعتصموا بهـا، وخلف هذا التيار سارت العامة، لتـمثيله الاستـمرار، ورفضه التـغيير، وحفـاظه على المألوف، وهبوط تصوراته العقائدية إلى مستوى تصورات العامة والجمهور[3].

وإن المنهج الثاني يتـصف بالتغريب، إذ إن «تيـار التغريب» هو الذي انبـهر أهله بتألق الحضارة الأوروبية وإنجازاتها وانتصاراتها. . . .، ولقد تمثل هذا التيار أساساً في الذين درسوا حضارة الغرب في عـواصمها، أو في مؤسسات نشأت

(١) أبو الأعلى المودودي: نحن والحضارة الغربية، ص١٩٨-١٩٩.

(٢) هنري لوفيـفر: ما الحـداثة، ص١٠١، ترجمـة كاظم جهـاد، دار ابن رشد للطباعـة، بيروت، ط١ ١٩٨٣.

(٣) محمد عمارة: الإسلام والمستقبل، ص٢٤٤-٢٤٥.

في بلادنا على نمط مثيلاتها في الغرب، فلسفةً ومنهاجاً وسار خلف هذا التيار الذين أعانهم الاستعمار على الإمساك بزمام التوجيه، في المدرسة والجامعة والصحيفة وكل مؤسسات التحديث»[1].

وعلى هذا الأساس تولد الصراع بين هذه التيارات في معنى الأصالة والحداثة، فوجدنا من يَرَى أصالة الأديب في تقليد القدماء من الكتاب المسلمين وشعرائهم، ويضعون مقاييس الفن القديم نصب أعينهم، يحكمونها مبنًى ومعنًى في إنتاج العصر، كما رأينا من يديرون ظهرهم للتراث ويولون وجوههم وعقولهم وقلوبهم إلى الحضارة الأوروبية، معتبرين إياها حضارة الإنسانية الوحيدة الصالحة للعصرية، وعلى من يريد التحضر أن يلحق بها، ويذوب فيها، وينطبع بقسماتها وسماتها، فيفكر كما يفكرون، ويحيى كما يحيون، ويقلدهم في المقاصد والأدوات على السواء[2].

والحال أن الجميع وقع في التقليد، والتقليد لا يأتي ـ ولا شك ـ بجديد، فضلاً عن نسفه الأصالة أساساً من الوجود العربي الإسلامي. وهكذا تبلور لدينا مفهوم للأصالة والحداثة مشوه، رفضه بعد ذلك ذوو العقول النيرة، الذين مثلوا الاتجاه التجديدي فعلاً، وعلى هذا الأساس صار لزاماً أن نتعرض في بحثنا لثلاثة اتجاهات في فهم الأصالة والحداثة.

١ـ الاتجاه الأول، ويجسم الفهم المنحرف للأصالة والحداثة، وهو تيار الجمود.

٢ـ الاتجاه الثاني، ويمثل الفهم الغربي للأصالة والحداثة، وهو تيار التغريب.

٣ـ الاتجاه الثالث، ويرسم المعالم الإسلامية المتطورة للأصالة والحداثة، وهو تيار الحداثة الإسلامية.

---

(١) الإسلام والمستقبل، ص ٢٤٥.

(٢) نفسه/ ٢٤٥.

١) الاتجاه الأول (تيار الجمود):

الاتجاهان: الأول والثاني يمـثلان التقليد، لأن الأول يريد أن يعـيش العصر برؤيا لا تتناسب مـعـه تاريخـياً، والثـاني يريد أن ينـقل الوجدانات الـعربيـة والإسـلاميـة إلى واقع غـريب عنهـا هي نافـرة منه؛ ولذا كان مـوقف النقـاد المعتدلين منهما موقف رفض قاطع. يقـول جهاد فاضل: «كان موقفنا منذ البدء غيـر متفق مع مقـلدين اثنين يختلفان في الظاهر، ولكنـهما يتَّحـدان جوهراً؛ وهما: مقلد القديم أياً كان هذا القديم، ومقلد الجديد أياً كان هذا الجديد. لقد اعتبـرنا دوماً أن الشعر لا يكون شعراً بدون تجـربة روحية، وبدون رؤيا وبدون ثقافة، وبدون فكر، وبدون التزام بالمعنى الناصع للكلمة.... لا حداثة إلا في إطار الواقع المحلي والموضـوعي للشـاعـر وعـلاقتـه السـوية بتـراثه وتاريخـه وترابه»[1].

الحداثة والتجديد يرتبطان بأمرين أساسيين: الوعي بالواقع، والوعي بالتاريخ، ومن ثم يكون من أهمل الواقع وتمسك بالتـاريخ وحده جامـداً، لأنه لا حداثة إلا في إطار الواقع المحلي والموضوعي للشـاعر، أما إن جمد الفكر، فـإنه كما يقول الترابي: «من جمود الفكر جمـدت الحياة في كل مناحيها ... إن صورة النظام السياسي الذي ورثناه هي صورة شائهة؛ لأنها مركبة من عناصر السكون لا الحركة، عناصر الركون إلى الواقع والقعود عن التبديل الاجتماعي نحو التي هي خير وعناصـر الاستسلام إلى تقليـد الإمام أو الحاكم أو السلطان»[2]. هذا النظام السياسي والاجـتماعي، الذي تكون في فترة جـمود الفكر، قد أدى إلى جمـود عام ظهر على المسـتوى الفني وغيـر الفني، بل وهو الذي مهد لقـابلية

(١) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص١٦.

(٢) حسن الترابي: تجديد الفكر الإسلامي، ص١٩٤.

الاستعمار، كما أن التغريبيين اليوم يمهدون للأمر نفسه، فكلاهما يعيش خارج الواقع.

إن الاتجاه الأول يرى الدين متمثلاً في تاريخ المتدينين، ولذا كان أصحابه ـ كما يقول حسن الترابي ـ: بحسن نية يتعصبون لذلك التاريخ، وينسون أن مغزاه في وجهته، ورآه في صورته وشكله، ويقلدون السلف لا في مناهجهم وسننهم الأصولية، بل في شكل كسبهم المعين، والغالب فيهم أنهم أهل ثقافة صاغها الانغلاق على القديم، لا يعلمون كثيراً عن الواقع الحاضر الذي يراد أن يقام. إنهم يجهلون نتيجة إقحام الصور القديمة على الواقع الحديث، إذ ربما يحدث ما يجافي مقاصد الشريعة ويناقض سائر أحكامها، وهم من الغفلة التامة عن حركة التاريخ، لا يتذكرون أن الدين تفاعل بالقيم الروحية مع الأوضاع الواقعة[1]. إنهم ينسون «أن التدين توحيد بين مثال الحق الثابت، وظروف الواقع المتحرك، وأن الحق لثباته قد ينجلي بذات الصورة رغم حركة الظروف، وأن حركة الظروف قد تستدعي تعبيراً جديداً عن الحق في كل حال، ضماناً للاعتصام به»[2].

إن أصحاب هذا الاتجاه ـ في الغالب ـ لا يفرقون بين النظم والأعراف، التي من طبيعتها الثبات، لأنها صالحة لكل زمان ومكان. «إن الإسلام لا يدعو إلى الجمود بل إلى الثبات، ولا يقبل التحول أو التغير، ولكنه يدعو إلى التطور أو التجدد. والمسلمون الذين ثبتوا على الإسلام حققوا أكبر حضارة عرفتها البشرية على الإطلاق حتى ذلك الحين، وحين تخلَّوا عنه في جانب، وجمدوا على نصوصه دون محاولة إسقاطها على العصر، واستخراج أحكام جديدة تستوعب

---

(١) تجديد الفكر الإسلامي، ص ١٥٠.

(٢) نفسه/ ١٥١.

حياتهم المتغيرة من جانب آخر، تراجعوا تراجعاً حضارياً مريعاً. . .

لقد سقـطوا سقوطاً حضارياً مـزدوجاً، إنه سقوط في الجـمود حين أهملوا العقل، وسقـوط في التخلي حين تخلوا عن أركان الإسلام ومبادئـه الأساسية إلى غيرها»[1].

إن الفنان له الحق أن يطور القاعـدة، وأن يضيف قواعد جـديدة، وأن يغير العرف الفني، أي الخصـائص التعبيريـة للشعر ـ مثلاً ـ بل وأن يضـيف أعرافاً جديدة، لكن دون أن يمس الثوابـت؛ لأن ذلك يؤدي إلى الانحراف والشذوذ، وإنما جوز ذلك في العرف لأنه لا يتصل بالجوهر[2].

ولقد سبقت الإشارة إلى الوظائف، وبينا كيف تنقسم أهدافاً تتسم بالثبات، وأهدافاً مرحلية تنشأ ـ كما يقول عدنان رضا النحوي ـ من أمرين: منهاج الله، والواقع الذي تمر به الدعـوة ويعـيشـه الأدب[3]. فـالأهداف الأولى لا تقـبل التطوير، لأنهـا قائمـة على قواعـد، أما الأهداف والوظائف المرحلـية، فإنـها خاضعة للواقع، وهو مرهون بالزمان والمكان المتـغيرين، على أن العقيدة ينبغي أن تكون دائماً هي الحضن الذي يحمي تلك الأهداف من الوقوع في الانحراف والشذوذ، الذي وقع فيها التغريبيون كما سنرى.

ومن الواضح أن أصحاب الاتجاه الأول يكرسون المرض الذي أصاب المجتمع بأكمله، والفنان يستـجيب تلقائياً لإرادة المجتمع، ثقـافياً واجتماعيـاً واقتصادياً وعقدياً، سلـباً أو إيجاباً[4]، كمـا أن الفن بطبيعة الحـال تعبيـر عنه، ينحرف

(١) أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية، ص٦٧.

(٢) نفسه/ ٦٦.

(٣) النحوي: الأدب الإسلامي، إنسانيته وعالميته، ص١٠٤.

(٤) الواقعية الإسلامية، ص٦٩.

بانحرافه حين يكون تعبيراً عن الواقع وتصويراً له، إذ إن القضية الشعرية ترتبط بشكل مباشر وعضوي بالقضية الحضارية[1]. فهم يكرسون المرض، لأنهم يرون «العلاج كله في إحياء التراث، وتجد منهم لذلك حرصاً على تحقيقه ونبشه والاعتزاز به؛ إذ يؤمنون أن فيه حلاً شافياً لكل معضلة مستجدة، وما بدا فيه من ثغرات رَدُّوها إلى قصورنا اليوم عن استقصاء مادته»[2]، وهذا خطأ واضح.

فهل إحياء التراث عن طريق التحقيق والنشر من جديد يكفي وحده للانبعاث؟ لقد قيل: «لا حداثة إلا في إطار الواقع المحلي والموضوعي للشاعر، وعلاقته السوية بتراثه وتاريخه وترابه»[3]، ومعنى ذلك: أن إحياء التراث أمر أساس لضمان التطور، لأننا من جهة لا يمكن أن نستخدم القياس السليم لمعرفة ما إذا كنا بصدد التجديد والحداثة، أم أننا ندور في حلقة مفرغة، إلا بالاعتماد على وعينا بالتراث، ومن جهة ثانية يتوقف سيرنا على ماضينا اتجاهاً وحركة، «فالتراث هو المحط الأول لأنظار الشاعر، حين يريد أن يستند إلى القاعدة»[4] كما أن «القياسات الوحيدة لدينا لتمييز نص يضيف إلى القديم شيئاً ما هي مقارنة النص الجديد بثوابت النص الماضي»[5] بل إن الإنسان لا يستطيع أن يمارس وجوده ونشاطه في الحياة إن لم يكنْ مرتكزاً على أصول ثابتة في الفكر والحضارة، على أن تكون الأصول نابعة من الذات والوجود المستقل، الذي لا تشوبه تبعية أو انقياد لحضارة ما[6].

(١) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص٤٦٠.

(٢) تجديد الفكر الإسلامي، ص١٥٢.

(٣) قضايا الشعر الحديث، ص١٦.

(٤) الواقعية الإسلامية، ٦٨.

(٥) قضايا الشعر الحديث، ٤٥٣.

(٦) الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي، ص٢٥.

إن التراث أساس في الحداثة والنهوض، ولكن المشكلة المطروحة إنما تكمن في وجهة النظر التي نتعامل بها مع التراث، وفي المنهج الذي نعرض التراث من خلاله، إذ لا بد من إحياء التراث بطريقة يتم فيها الجدل بين الماضي والحاضر، دعماً للحاضر الذي هو نقطة البدء والمعاد، ولذا كان الناقد جابر عصفور يرى أن هناك تصورين عن التراث بوجه عام، تصوراً يتعامل معه بِعَدِّهِ كتلة من الأحداث والمفاهيم والقيم، مستقلة عن وعينا وعن وجودنا تماماً، وهذا التعامل غير ممكن؛ لأن التراث موجود بنا وفينا في الوقت نفسه، فضلاً عن أن وجوده الموضوعي لا يدل على انفصاله المطلق عنا بقدر ما يدل على أنه يؤثر فينا بالقدر نفسه الذي نؤثر فيه، وكأنه يشكلنا بقدر ما نشكله. وتصوراً آخر يتعامل مع التراث من منظور الوعي بالحاضر والإدراك للوجود الآني، وهو التصور الممكن عملياً[1].

إن هذا التصور الثاني هو الذي انبثقت عنه المدرسة الإسلامية في النقد المعاصر، على أساس أن التجربة قد أثبتت أن «في تاريخ الحضارات كثيراً ما كانت اتجاهات العودة بالذاكرة إلى الأصول حركات مؤدية إلى بعث جديد؛ لأنها تمكن من النظر الناقد بمقارنة القيم النسبية لمكونات التراث، ومن تجاوز الأشكال التي جمدتها التقاليد»[2]. وهذا ما سنراه في الاتجاه الثالث بعد أن نبين الاتجاه التغريبي.

غير أن الأمر يحتاج إلى إيضاح شيء ذي أهمية بالنسبة للمقولة التي تربط السلف بشرط هو الصلاح، فليس الاتباع المطلوب مطلقاً، وإنما هو مشروط بصلاح ثقافتهم وفكرهم، ومن ثم شاعت كلمة «السلف الصالح» لتدل بنفسها

(١) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص٧.

(٢) تجديد الفكر الإسلامي، ص١٤٩.

على أن هناك سلفاً غير صالح للقدوة والاتباع، ولكن هل كان ذلك لأنهم مبدعون، أم لأنهم مبتدعون؟

في التراث الجيد الذي لم يبلغ بعدُ كتابنا مستوى إنجاز مثله كما الحال لكتاب **الموافقات** للشاطبي، إذ لا يزال كل ما كتب في مقاصد الشريعة دونه بكثير، حتى ذلك الكتاب الجيد الذي ألفه ابن عاشور في المقاصد لم يبلغ مبلغاً يقارن فيه مع كتاب **الموافقات**، ولكن في التراث أيضاً ما يعد نموذجاً للانحلال والضلال من الشعر وغير الشعر. ومن هنا لابد من تصفية التراث لبيان ما هو من إنتاج «السلف الصالح»، ومن هنا كان التساؤل الذي طرحه زكي نجيب محمود مشروعاً ومقبولاً؛ فهو يطرح السؤال «كيف؟» متجنباً السؤال «لماذا؟»: «كيف تقوم الحلقة الرابطة بين أمسنا ويومنا؟ كيف تكون الصلة بين الأسلاف وبيننا في مجال الفكر والثقافة؟ بحيث تجيء هذه الصلة طبيعية فيها نبض الحياة، لا متكلفة ولا مصطنعة، فتصون تراث الأسلاف من جهة، ولا نطغى على شخصية الأحفاد من جهة أخرى»[1].

وعلى أي حال، فإن أمر الجمود قائم، وهو أمر خطير ولا شك؛ لأن التشبث بالتراث، إذا ما تجاوز الحد المنطقي الهادئ ـ كما يقول عماد الدين خليل ـ يتحول إلى سلاح خطير نشهره ضد أنفسنا[2]، ولأن الثقافة الجامدة لا تكاد تعي حاضرها فضلاً عن أن تستشرف مستقبلها، أو أن تستمد وجودها من الأصالة بمفهوم ضيق يعني «ليس بالإمكان أبدع مما كان» كما يقول الأمراني[3].

فالأمر قائم وخطير ولكن ما الحل؟

---

(١) تجديد الفكر الإسلامي، ص ٣٠٤.

(٢) محمد إقبال: جمالية الأدب الإسلامي، ص٨١.

(٣) الأمراني: مجلة المشكاة، عدد ١، ص٦، وانظر إقبال: المرجع السابق، ص ٨١.

يبدو لي أن الحل الذي يقـدمه الترابي ممكن جـداً، ذلك أنه يفرق بين الفكر الإسلامي مـن حيث هو عـمل بشري يتـجدد ويتقـادم ويبلى، حتـى ولو كان حـصـيلة التـفاعـل بين عقـل العالم المـسلم أو الأديب وأحكام الدين الأزليـة الخالدة، فهو يتكيف بحـسب طبيعة وكمية المعـارف والتجارب التي يمر بها في كل زمان، يضيق بضيقها ويتسع باتساعها، وبين الدين من حيث هو هدي أزلي خالد يتضمن الوحي وسنة الرسـول محمد ﷺ[1]، ويستند الترابي إلى حديث الرسول عليه الـصلاة والسلام: «إن الله يبعث لهذه الأمـة على رأس كل مائة عام من يجدد لها دينها»[2].

٢ـ الاتجاه التغريبي:

لقد سبقت الإشارة إلى أن الاتجاه التغـريبي محكوم عليه بالتقليد، مثله مثل الاتجاه الجمودي، على أن الاتجـاه التغريبي بزعامة الدكتـور طه حسين، سيرى مسـتقبل الثقـافة الحديثة في تقلـيد الغرب في كل شيء. لقد رأى أن السـبيل الوحيـد للنهضة هو أن نسـير سيرة الأوروبيين، ونسلـك طريقهم؛ لنكون لهم أنداداً، ولنكون لهم شـركاء في الحضارة خـيرها وشرهـا، حلوها ومرها، بل ودعا إلى تعلم اللغة اليونانية واللغـة اللاتينية، لنعود إلى المنبع الذي تستقي منه الثقافة الغربية المعاصرة، وهذا يعني الانقطاع عن التراث الإسلامي[3].

فالاتجاه التغريبي عن سوء نية أو حسنهـا، يستهدف القيم والجذور الحضارية الإسلامية ليستـأصلها لا ليحييها، ويتشبت بأهداب الحضارة الغـربية، ليغرسها

(١) تجديد الفكر الإسلامي، ص٩ـ١٠.

(٢) نفسه/ ٣٦.

(٣) محمد مـصطفى هدارة: التراث والمعاصرة وئام لا خصـام (مقال) ضمن نحو أدب إسلامي، ص٤٦ جمع جامعة أم القرى.

في التربة العربيــة بديلاً فكرياً وفنياً للتراث الإسلامي، وهذه في الحقــيقة خطة مدروسة وضعـها الأوروبيون من المبشرين والمستشــرقين ونفذها بإتقان تلامذتهم الأوفياء كالدكتور طه حسين، وسلامة موسى وغيرهما. وهذه الخطة كما يقول الدكتور محمد عادل الهــاشمي: «تهدف إلى فرنجة العالم الإسلامي وترمي إلى امتصاص قوة العالم الإسلامي من داخله وإفراغه من طاقاته... وينعكس ذلك على نتاجـه الأدبي فيبدو ترجمـة جزئية أو كلية للأفكار والتـجارب التي تنافي تصور أمته ونظرتها إلى الوجود والحياة»[1].

وللاتجـاه التغـريبي موقف مـن التراث والدين، لا سـيمـا وقد وجـدوا في النظريات الغربية ما يسند رأيهم، ليعدوا العودة إلى التراث «رجعية»، والتمسك بالدين وقيمه «مثالية» حيناً وخيالاً مجنحاً أخرى و«أفيوناً للشعوب» ثالثة، يقول العقاد: «ويتبين من تاريخ المذاهب كلها أنها تعـتبر هذا الاتجار بالضمائر وسيلة من وسائلها المشـروعة، لخدمة المطامع الشخصـية أو لخدمة السياسـة العامة في الدولة، فـهي تنادي بالمادية، وتنكر كل شيء في الوجـود غير المادة، وتـسمي الأديان «أفيون الشعوب»؛ لأنها تبشر بعـالم الروح، وتخدر شعور الفقراء كما يزعم الشيوعيون، فيتعللـون بالنعيم الأبدي ولا يثورون طلبا للنعيم في حياتهم الأرضية»[2].

لكي نفهم التغريبيين فهماً جيداً، ينبغي معالجة موقفهم من قضيتين؛ الحداثة والأصالة، إذ إن الحداثة كما قلنا ضرورية، لأن الجمود موت بطيء، والأصالة أساسية للوجود البشري السليم.

(١) الهاشمي: قضايا وحوار في الأدب الإسلامي، ص١١٠-١١١.

(٢) عباس محمود العقاد: أفيون الشعوب، ص٨٠.

الحداثة والأصالة عند التغريبيين:

التحديث عند التـغربيين تتحكم فيه العـقلية الغربية، ولكن العقليـة الغربية كانت أحياناً ترى أن التقدم والتجـديد قائمان على الثورة ضد كل قديم، بما في ذلك الدين، إذ ليس هناك ثوابت ومتغيرات، إنما هناك تحول مستمر، على أنهم لم ينسوا أن يستندوا إلى الفكر اليوناني على أنه قاعدة أساسية للانطلاق[١].

بعض الغربيين كان يرى أن «الحـداثة تقلد الثورة الكلية»[٢]، وبعضهم كان يصرح بأن «القانون والأخلاق والدين هي كلها من أساطير الطبقة البورجوازية، وتختفي وراءها آلاف من مصالح البورجوازية»[٣]، كما يرى أن الاعتقاد القائل: إن الوحي السمـاوي ضروري لإصلاح المجتـمع هو اعتقاد مـرفوض[٤]، وقد نادى ماركس قائلاً: «ينبـغي على الحزب العمالي أن يتقدم إلى الأمـام أكثر من هذا لكي يحرر العـقل والضمير البـشريين من براثن الدين»[٥]. وهكذا تصبح الحداثة مرهونة بالثورة على الثوابت، وعلى رأسها الدين.

ولقد سبـقت الإشارة إلى أن التغريبيين مـقلدون، ومع الأسف الشديد كان تقليدهم لهـذه النظرة القاصـرة التي تحقد على القـيم الخلقيـة، وعلى الشرائع السماوية، فكانت النظرات المأساوية التي هتكت القيم والدين باسم «الحداثة».

لقد كـان «آدونيس» ثورة على اسمِـه «علي أحمد سـعيـد»؛ لأن التركيـبة «القديمة» تستند إلى الحضارة الإسلامية التي يرفضها، فهي سلفية «ومبدأ الحداثة

(١) هنري لوفيفر: ما الحداثة، ص١٠١.

(٢) نفسه/ ١٠٩.

(٣) وحيد الدين خان: سقوط الماركسية، ص٩٧.

(٤) نفسه/ ٨١.

(٥) نفسه/ ٨٧.

ـ عنده ـ هو الصراع بين النظام القائم على السلفية، والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام»[1]، ومعنى ذلك أن الحداثة نتيجة لجدلية، غير أن «الحداثة في المجتمع العربي بدأت كموقف يمثل الماضي ويفسره بمقتضى الحاضر»[2] وأي ماض؟ وأي حاضر؟ أما الماضي فهو «الدين»، وأما الحاضر فهو الثقافة غير العربية الآرامية والبيزنطية، أي إن على ممثلي الماضي «أن يفسروا الوقائع الجديدة بتأويل القديم تأويلاً ملائماً»[3]، وقد صنع المجددون في رأيه ذلك في اللغة والدين: «أما اللغة، فأتقنوها أكثر من أهلها، مما كذب نظرية الطبع أو الفطرة، وأما الدين ففسروه تفسيراً يلائم تطلعاتهم في الحياة التي استجدت»[4]، فالحداثة تولدت إذاً تاريخياً في زمن الدولة الأموية، حيث وقع التفاعل أو التصادم بين موقفين أو عقليتين في مناخ من تغير الحياة، أي نتيجة أول صدام بين الدين وبين الثقافة الغربية[5]، وقد تجلت الحداثة ـ عنده ـ في شعر الشاعرين: أبي نواس، وأبي تمام، والأول يمثل تياراً يهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية، والثاني يهدف إلى «الخلق لا على مثال»، ومن ثم يلغي عصمة الأوائل في الفن[6].

ولكن هناك شعراء يمثلون التجربة الذاتية؛ مثل امرئ القيس، وجميل، وعمر بن أبي ربيعة، وبشار، فهؤلاء عندهم «تكتمل صورة التحول، كما تبدو لدى شعراء التجربة الذاتية، ففي اتجاه هؤلاء الشعراء ما يزلزل القيم الموروثة، سواء كانت دينية أو اجتماعية أو أخلاقية، ويشارك في إقامة نظام

(١) آدونيس: الثابت والمتحول، ص٣/ ٩.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه ٣/ ١١.

(٥) نفسه ٣/ ١١، ٩.

(٦) نفسه ٣/ ١٠.

جديد من القيم يعطي الحرية والحب والمرأة وأشياء الحياة العامة معنًى جديداً وبعداً آخر»[1].

فالتحول إذاً حدث ـ في النهاية ـ على حساب «الموروث» ليعطي القيمَ معنًى جديداً، ولكن ما هي تلك القيم؟ إنها اللهو واللذة، وهي التي تتجسد في الحب والخمرة، فهذا «مما عمق الحس المدني في الشعر على غرار ما فعل عمر ابن أبي ربيعة، وشارك في تأسيس جمالية مدنية مقابل الجمالية البدوية السائدة، ولم يكن تأسيس هذه الجمالية يتضمن رفض القيم البدوية الفنية وحسب، وإنما كان يتضمن كذلك رفض القيم الدينية والخلقية»[2].

إن التحول الذي يفضله «آدونيس» هو هذا التحول الذي يثور في وجه القيم الموروثة الجمالية والدينية والخلقية، ويستبدلها بفلسفة اللذة والنزعة الشهوية أو الإباحية. ومن هنا كان شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة «يستمد أهميته خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة على المحرم دينياً أو اجتماعياً، ومن هذا تكمن الثورة على التقاليد الاجتماعية الدينية، والعودة إلى البداية حيث لم يكن الإنسان يعرف الخجل أو العار، فشعرهما محاولة للخروج على المجتمع، وكل خروج على تقاليد المجتمع يحمل بذاته قيمة؛ لأنه يعلن اللاخطيئة، فاللذة هي وحدها القيمة، إن الانتهاك هو ما يجذبنا، أي تدنيس المقدسات هو ما يجذبنا في شعرهما، والعلة في هذا الجذب أننا لا شعورياً نحارب كل ما يحول دون تفتح الإنسان، فالإنسان من هذه الزاوية ثوري بالفطرة، الإنسان حيوان ثوري»[3].

(١) آدونيس: الثابت والمتحول ١/ ٢٥٧.

(٢) نفسه ١/ ٢١٤.

(٣) نفسه ١/ ٢١٦.

إن كل ما جاء حتَّى الآن يدل دلالة قاطعة على أن مفهوم الحداثة يتجه عند آدونيس وجهة تخريبية تفسد الضمير بما تصنعه من قلب للمفاهيم، بحيث يصبح الجمال قبحاً والقبح جمالاً، والفضيلة سيئة والرذيلة حسنة، إلى أن يصل بالإنسان إلى أن يكون حيواناً ثورياً، لا يرى القيمة إلا في اللذة، فاللذة هي وحدها «القيمة»، وهو معجب بشعر عمر بن أبي ربيعة لهذا السبب، وغير معجب بالشعر الإسلامي للسبب ذاته؛ يقول: «إذا كان الشعر ـ بمقتضى النظرة الإسلامية ـ شكلاً من المطابقة الدقيقة بين الكلام والطهرية الدينية، فإن شعر عمر بن أبي ربيعة يقدم على العكس شكلاً من المطابقة بين الكلام وشهوة الحياة فيما يتجاوز القيم الدينية والمعايير الأخلاقية في آنٍ، وفي هذا على الأخص تكمن خاصيته التحويلية»[1].

إن ما يتجاوزه عمر بن أبي ربيعة هو في رأيه «الثابت» الذي يمثل «الطهرية الدينية» وما ينشده ويقيم الثورة من أجله هو المتغير والمتحول؛ قال: «وليس الثابت إلا مصطلحاً شأن المتحول، وقد عنيت بالثابت ما يبني حقيقته على ماضٍ يفسره تفسيراً خاصاً معيناً ويعزل أو ينفي كل من لا يقول قوله، وعنيت بالمتحول ما يرفض أحقية هذا الثابت، استناداً إلى تفسير خاص معين لذلك الماضي عينه، عاملاً بواقعية كونه خارج السلطة، على تحويل المجتمع في اتجاه ما يهدف إليه»[2].

إن المتحول بهذا المعنى يصبح هو ما ينشده الإنسان الذي هو حيوان ثوري، لا الإنسان الذي ترسمه «الطهرية الدينية»، كما أن «الثابت» يمثل الشرع، ويؤيد ذلك قوله: «فالشرع ساكن، أما الإنسان فمتحرك، والشرع محدود، والإنسان

(١) آدونيس: الثابت والمتحول ٢١٨/١.

(٢) نفسه ٢/١.

منفـتح إلى مـا لا نهـاية، وعلى ذلك لـيس الشـرع هو الغـاية، وإنما الغـاية الإنسان»[1]، وهو ـ من دون شك ـ يجهل معنى ثبات الشرع ومغزاه، ومن ثم جهل أن الشرع يستهدف إقامـة نظام يحمي كرامة الإنسان، وبسبب ذلك كانت ثورته على الثابت.

فعنده لما كانت الغاية هي الإنسان، فلا بد من إلغاء مصدر الساكن والثابت، وعلى هذا الأساس تعـرض ـ في كتـابيه مقـدمة الشـعر، وزمن الشـعر ـ لمعنى «الله» وبتعـبير الأمراني عمل علـى «تجاوز التصور الإسلامي التـقليدي، الذي يجعل الله نقطة ثابتة متعالية منفـصلة عن الإنسان، عمل على تفجير فكرة الله المجرد لتحل محلها فكرة الله الشخصي»[2].

ولما كان التـصور الإسلامي هو الذي يحـافظ على معنى الألوهيـة والربوبية وبالجملة هو التراث الثابت، فـإن الثورة لا بد أن تعمل على هدم «التراث» الذي يبنى عليه هذا التصور، وكانت خير ثورة في رأيه تمثل ذلك هي ثورة القرامطة: «لقد اتخـذت الثورة شكلها التنظيـمي الأكمل في الحركة القـرمطية»[3]، وهي عنده تنشد المساواة «وما سـمي بـ«نظام الألفة الاشتراكي»[4]. وبهذا يلتقي مع رأس الهدم لـلقيم في الجـزائر الطاهر وطار، الذي رأى أن «مصـير الإنسـانية جمـعاء القـرمطة، لا صلاة، ولا زكاة ولا وعظ ولا إلإرشـاد يؤثر في قلوب الجياع، دينهم العدل»[5].

(١) آدونيس: الثابت والمتحول ١/١٧٨.

(٢) الأمراني: الثابت والمتحول في الثابت والمتحول، مجلة المشكاة، ع١٠، ص٦.

(٣) الثابت والمتحول ١/ ٨٤.

(٤) نفسه ١/ ٨٥.

(٥) الطاهر وطار: (رواية) عرس بغل، ص١٠٨.

لقد اختيرت حركة القرامطة رمزاً للثورة على البنية السياسية والاقتصادية والثقافية «وقد تجلت هذه الثورة في مختلف المجالات الثقافية بدءاً من اللغة، ولم تكن ثورة على مادة المعرفة بذاتها بقدر ما كانت ثورة منهجية تهدف إلى تثبيت فهم جديد للموروث الثقافي، ومنهج جديد في البحث والمعرفة، ويمكن إيجاز مبادئ هذه الثورة في ثلاثة: العقل قبل النقل، الحقيقة قبل الشريعة، الإبداع قبل الاتباع»[1]، وهكذا يصل هذا الباحث إلى نتيجة تناقض منهج البحث والتفكير في التصور الإسلامي، من حيث إن الشرع يقتضي العمل بكتاب الله، فإن لم نجد فبسنة رسول الله ﷺ فإن لم نجد نجتهد، أي إن العمل بالنقل قبل العقل، وبالشرع قبل الواقع، والسبب في ذلك أن مصدر النقل هو الكامل الذي لا يخطئ، ومصدر السنة هو النبي المعصوم، أما مصدر العقل فهو الإنسان الذي يخطئ ويصيب. وهذا الأمر لا يعجب أصحاب التغريب الذين يضعون عقل الغرب فوق كل شيء، فوق النقل والعقل الإسلاميين. وبهذا الانتقاص منهما والرفع من قيمة العقل الغربي، يوجه آدونيس التهمة إلى موقف الإنسان العربي من الحضارة الغربية والحداثة على الخصوص قائلاً: «إن شخصية العربي هي من هذا المنظور شأن ثقافته تتمحور حول الماضي، ولعل في هذا ما يكشف من جهة عن التناقض في موقفه من الحداثة الغربية، فهو يأخذ المنجزات الحضارية الحديثة، لكنه يرفض المبدأ العقلي الذي أبدعها، والحداثة الحقيقية هي في الإبداع لا في المنجزات بذاتها، فهو إذاً يرفض الحداثة الحقيقية، أي يرفض الشك، والتجريب وحرية البحث المطلقة والمغامرة في اكتشاف المجهول وقبوله»[2]، غير أنه لا يريد أن يشكك في عقلية النماذج التي

(١) الثابت والمتحول ١/ ٨٥.

(٢) نفسه ١/ ٣١.

اختارها للثورة والإبداع والقدرة على التحول، مثل أبي نواس، وبشار، والعقل الغربي جملة، فيستثني من العقلية العربية «نواة الذهنية مقابلة ـ لذهنية الثابت ـ تحاول أن تفـجر المجـتمع أطراً ومـفهومـات في اتجاه التـحول»[1]، وعنده أن «الفئات التي تمثل المنحى الأول ـ أي منحى الثبـات ـ تفكر وتسلك في صراعها بنظرة من يواجه عصـراً مقبلاً، ويشعر أنه لـن يكون له مكان فيه، يزداد لذلك تمسكاً بالقديم ومحـاربة للجديد، بينما كانت الفئـات التي تمثل المنحى الثاني، أي منحى التـحـول، تفكر وتسلك بنظـرة من لا مكان له في العـالم الراهن، ولهذا كانت مأخوذة بابتكار العالم الجديد، الذي يلائمها ويعبر عنها»[2].

وإذاً فإن التقدم يكمن في رؤية أصحاب التحول، أما التأخر والجمود فيكمن في رؤية أهل «الثـابت». وعليه يقـر آدونيس «لا يمكن . . . كمـا يبدو لي أن تنهض الحياة العربيـة ويبدع الإنسان العربي إذا لم تنهدم البنية الـتقليدية السائدة للفكر العربي، وتتـغير كيـفية النظر والفـهم، التي وجهت هذا الفكر ولا تزال توجهه»[3].

ومعناه أن الخـلاصة تكمن في ضرورة «تهـدم البنية التقليـدية» أي الثابت، حتى يمكن التقدم؛ لأن «كل تغير يفترض الانطلاق من الإيمان بأن أصل الثقافة العربية ليس واحداً بل كثير، وبأن هذا الفصل لا يحمل في ذاته حيوية التجاوز المستـمر، إلا إذا تخلص من المبنـى الديني التقليـدي الاتباعي، بحيـث يصبح الدين تجربة شخصية محضة»[4].

(١) آدونيس: الثابت والمتحول.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه ١/ ٣٢ـ٣٣.

وهكذا ينتهي آدونيس في حكمه ـ كما يقول حسن الأمراني ـ إلى أنه يدعو إلى تبني التصور الغربي للدين، وتمتزج هذه الرؤية بتصور باطني نابع من عقيدة الناقد. . . يسترجع آدونيس بمحاولته الرؤية الاستشراقية، التي تعمل جاهدة على توكيد المركزية الأوروبية[1]، وبسبب هذا المنهج الغربي، الذي «يلاحظ الدين ويصفه، لا كما هو في ذاته، بل كما فهم ومورس وساد»[2]، يتوصل إلى تلك النتائج، التي سرعان ما تهدم أمام الحقيقة التي يقرها الثابت، الذي لا يتنكر للنقل ولا للعقل ولا للتجريب، وإنما يستخدمها متعانقة متكاملة بحيث يعطي كلاً منها مساحة معينة في النشاط الفكري والإنساني لا تستطيعه الأخرى أو ليس من مهامها، يبين ذلك قوله تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُّنِيرٍ﴾ [الحج: ٨] قال الزمخشري: «والمراد بالعلم العلم: الضروري، وبالهدى: الاستدلال والنظر؛ لأنه يهدي إلى المعرفة، وبالكتاب المنير: الوحي»[3]، فالثقافة الإنسانية الصحيحة تنبني على العقل والتجربة والوحي، وهي أصول المعرفة كما حددها القدماء والمعاصرون على حد سواء[4].

وسيتبين لنا من خلال التصور الثالث خطر معنى الحداثة كما يطرحه آدونيس وغيره من التغريبيين، إذ سيبين أصحاب الاتجاه التجديدي الإسلامي أن «الاستحداث بالتأكيد ليس في الاعتماد على الغرب كما تصور البعض»[5].

(١) الثابت والمتحول في الثابت والمتحول، مجلة المشكاة، ع٧، ص٩.

(٢) الثابت والمتحول: ١/ ٢٧٩.

(٣) الكشاف: ٣/ ٦.

(٤) عبد المنعم خفاجي: البحوث الأدبية، ص٥٧ـ٥٨.

(٥) أحمد حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص٥٧.

٣ـ الاتجاه الثالث: (التجديد الإسلامي).

إن هذا الإتجـاه هو الذي يعنينا في النقد الإسـلامي المعـاصر أساسـاً، لأنه يتمسك بالاعتدال والاستقامـة، فلا إفراط ولا تفريط. إنه الاتجاه الذي سيجعل من المرتكزات الثلاثة السابقـة أساساً لمنهجه؛ بحيث يصـبح «الوحي» يشير إلى الثابت و«العـقل» إلى الاجتهـاد، و«العلم» إلى التجربة، وسنقـسم البحث هنا عنصرين:

١ـ نقد الحداثة في مفهومها التغريبي.

٢ـ معنى الأصالة والحداثة في التصور الإسلامي.

أولاً: نقد الحداثة في مفهومها التغريبي.

لقـد ذهب عادل الـهاشـمي إلى «أن أتبـاع الحداثة أو الـتغـريب الأوروبي يطرحـون في عالمنا العـربي والإسلامي النظرة الأوروبيـة للحيـاة بديلاً للنظرة الإسلامية، فمفهوم الحداثة ـ كما ينقلونه من أوروبا ـ تصور جديد تماماً للكون والإنسان والمجـتمع، ويسمونه ثورة عـالمية تقودها حضـارة الإنسان الأوروبي. والمطلوب من أدبائنا وشعرائنا أن ينطلقوا من هذه النظرة وإلا وصفوا بالرجعية. وطروحـاتهم في تحـويل الوجـهة الأدبيـة إلى أوروبا تتـضـمن هدم المعطيـات الحضارية الإسلامـية كلها، من ذلك ما يطرحه آدونيس في تعريفـه القصيدة أو المسرحية أو القصة الحـداثية، بأنها هي التي تهدم كل شيء: الموروث، الدين، السيـاسة، العائلة ومـؤسساتها . . .، ويتـم أبو ديب هذا الطرح بأن «الحداثة: انقطاع معـرفي، مصادرها المعرفـية هي اللغة البكر، والفكر العلمـاني، وكون الإنسان مركز الوجود لا الله»[1].

---

(١) الهاشمي: قضايا وحوار، ص١١٢.

فالحداثة عند التغريبيين تقوم على الهدم، وعلى قطع الصلة بالتراث، والألوهية، لتحل محل ذلك لغة جديدة وفكر علماني، هكذا يرى آدونيس، وهكذا يرى أبو ديب كما يوضح الهاشمي. أما نزار قباني، فيصفه الدكتور هدارة بأنه الشاعر الذي يرى أن عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة، ولو أطاحت بالدين والقيم والأخلاق والتقاليد، بل يحاول أن يفلسف الفضيحة قائلاً: أكتب شعراً إذاً فأنا مفضوح، ويهاجم الشرع بقوله: «أنا بطبيعة تركيبي ضد الشرعية»[1].

ولكنَّ هدارة يميز بين جيل نزار قباني، الذي نادى بالمعاصرة بهذا الشكل وبين الجيل الجديد الذي يمثله آدونيس وكمال أبو ديب، والسيد يس. فهؤلاء قد وقف عندهم ليبين طبيعة العلاقة التي يريد إنشاءها أصحاب الحداثة بينهم وبين التراث. فهو يرى أن إخضاع التراث لتجربة الحداثة معناه عندهم كل تمرد على العقيدة أو خروج على السلطة الشرعية، فمن الحداثة في رأيهم كل الحركات الثورية السياسية والاجتماعية بدءاً من الخوارج وانتهاءً بثورة الزنج ومروراً بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة الرافضة، كذلك يدخل في عداد الحداثة كل أديب دمر القداسة وقارب الخطيئة بل قد انغمس فيها[2].

وهذا خطأ فادح بطبيعة الحال، لذا ترتبت عليه ضرورة التمييز بين الحقيقة والوهم.

الوهم الباطل:

إن الحداثة بهذا المعنى يعدها الدكتور هدارة وهْمًا باطلاً؛ لأنها نزعة أوروبية شاذة ظهرت في أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الأولى بسبب ما حل بالغرب

(١) هدارة (مقال): التراث والمعاصرة وئام لا خصام ضمن كتاب نحو أدب إسلامي، ص ٤٨-٤٩.

(٢) نفسه/ ٥٢.

من دمار وفوضى أفـقدته الإيمان، فتمـسك بنظرية دارون التي تشكل أصلاً من أصول الحـداثة في أوروبا، وعند من يحاكونهـا، حذو الفعل بالفـعل في عالمنا العربي المسلم، كما تمسك بالنظرية الماركـسية، التي تجعل للقوى المادية السلطان الأقوى الموجه للنشاط الإنساني ومثلها النظرية الفرويدية التي تسلط الضوء على العلاقات الجنسية[1]، فالحداثة التـغريبية إذاً وهم، ولأنها لا تصـدر عن أسباب داخلية، وظروف واقعية تفـعل فعلها في وجودنا لتبعثنا نحو التـحول الحقيقي، الذي يبدأ بتغـيير النفوس متجـهاً نحو تغييـر ما يحيط بها، وبتغيـير الرؤيا نحو تغيرات الشكل، ذلـك لأن الله قال وقوله الحق: ﴿إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ﴾ [الرعد: ١١]، وقد بين الناقد محـمد جمال باروت كيف أن «إشكالية النقد الطليعي العربي، الذي يدعو إلى تغـيير معنى الكتابة الشعرية في ضوء المنهجية الطليعية الغربية. . . لا يتيح لهذه الكتابة أن تتطور بشكل مستقل، بل يرهقها بمفاهيم نظرية طليـعية لم تنتجها حركتـها الداخلية. . إن البحث عن الشعرية العربية الحديثة يجب أن يتم خلال البحث في هذه الشعرية نفسها، وفي جملة الشروط المادية التي أنتجتها، فهذه الشعرية حتى في إدراجها عناصر أخرى في مشروعها، فإنها لا تدرجها إلا في حقل صراعها ومتطلباته وشروطه»[2].

فليست التغريبية «حداثة» وإنما هي مسخ للشـخصية وتوهم أبله؛ إذ الحقيقة كما يقول هدارة متبنياً قول محمد مصطفى بدوي، تفيد أنه «لكي يكون الأديب العربي حديثاً يكـفيه أن يكون صادقاً مخلصاً لنفـسه متعمقـاً لذاته بوصفه فرداً يعيش في مجتمع بعينه في نقطة مـعينة من الزمن. أما أن يفقد الأديب العربي

(١) هدارة (مقال): التراث والمعاصرة وئام لا خصام ضمن كتاب نحو أدب إسلامي، ٥٣.

(٢) محـمد جمـال باروت: (مقال) أوهام الحـداثة، ص٣١-٣٢، مجلة الموقف الأدبي، عدد خاص عن النقد: ع(١٤١-١٤٣) سنة ١٩٨٣.

ثقته بنفسه وبثقافته وأصالته، ويهرع لاهثاً في مختلف الاتجاهات ليقتفي أثر آخر البدع أو الموضات في الغرب فيقلدها، سواء عن معرفة أو جهل، فلا يجعله ذلك أديباً حديثاً في شيء، وإنما يجعله مجرد مقلد لموضة من الموضات الحديثة في الغرب»[1].

فالحداثة قوامها الأصالة، ومن دون أصالة يتوهم الأديب أن يكون مبدعاً، ولئن كانت «المثاقفة» أو بتعبير أبي حيان التوحيدي «المقابسة» ضرورة من ضروريات العصر، فإن ذلك لا يعني أبداً إلغاء التراث والقيم والدين، ليحل محلها تراث وقيم ودين غربي، فذلك لا يؤدي إلا إلى الاستلاب. ومن هنا كان التساؤل الذي طرحه الناقد محمد جمال باروت، مع أنه لا ينتمي إلى «التجديد الإسلامي» مقبولاً؛ قال: «هل يبقى النقد الطليعي العربي منفعلاً بمثاقفة تستلبه؟ أم أنه سيكتشف ذات يوم كم كان سجين أوهامها؟! إن خروجه من أوهام الحداثة هو في الآن ذاته في استخلاصه لأدوات نقد النص الشعري العربي الحديث من داخله، بكل ما يربط هذا الداخل ببنيته الاجتماعية الثقافية»[2].

إن الحداثة التغريبية وهم، له أسباب كثيرة، لعل من أهمها الشعور بالدونية، وفقدان الثقة في الانتماء، مما يجعل المقلد يمثل دائماً دور المتلقي وليس دور المبدع، ذلك لأنه كما يرى الأستاذ محمد عمران «يفكر خارج روح الأمة، والتفكير خارج روح الأمة، يعني التأسيس في فراغ»[3] وقد لاحظ الباحث عبدالكريم الناعم في مقاله: «الحداثة بين الشكلانية والتحديث والوهم» أن وهم الحداثة يجيء من سببين آخرين، غير اللذين ذكرنا، وهما:

(١) هدارة: المقال السابق. ص٦٥.

(٢) أوهام الحداثة: مجلة الموقف الأدبي عدد ١٤١، ص٤٥.

(٣) هدارة: السابق ص٦٥.

أ ـ تحويل الرغبات الصادرة عن دوافع قاصرة، وغيـر علمية، وغير مشروعة إلى قضية يراد لها أن تحل محل ما هو راسخ وعلمي ومشروع.

ب ـ اعـتبـار كل تجريب حـداثة، وبذلك يتم تفـريغ الحداثة من قـيمـتهـا الموجودة، أو التي يفترض أن توجد، كتحقـيق لوظيفة الفن الاجتماعية؛ إذ إن الجري وراء الأشـكال أو الانحيـاز لشكل يبدو مـشروعـاً في إطار، وهو غيـر مشروع حين يصبح أداة من أدوات المصادرة والملاحقة[1].

والواقع أن المفترض في الحركات الأدبية الجادة أن تستخدم التجريب الحداثي على أنه ركن أساس ـ كما قلنا ـ في منهجية؛ أي نشاط فكري إسلامي، ولكن على أن يكون هذا التجريب مرتبطاً بالأساسين الآخرين العقل والوحي؛ لأنهما ضابطان جـوهريان لحماية التجـربة الحداثية من الانزلاق نحو الهـاوية. أما إن فـتحنا المجـال للتجـريبيـة لتنفصـل على المواضعـات السائدة جـرياً وراء بريق التحديـث الغربي. فإن ذلك عمل ارتجـالي؛ لا بد أن يخيب مسعى صـاحبه. وعليه فليـست «كل تجربة حداثة»، بل إن ذلك من شأنه أن «يفـرغ الحداثة من قيمتها» وليس أدل على ذلك من الأزمة الأخـلاقية التي سقط فيها الأدب باسم الحداثة التـجريبـية حـتى صارت «الشبـقيـة» وقد تجـاوزت «الأدب المكشوف» «تنطوي ـ في رأي المستغربين» على رؤيا، وعلى مفهوم جديد للحب وللتواصل الحسي، ونوع خـاص من الوعي الإنساني الذي يسـعى إلى أن يعبر عن نفـسه جـسدياً في العـالم»[2]، وبذلك تكون الحـداثة في العالم العربـي قد وصلت

(١) عبد الكريم الناعم: (مقال) الحداثة بين الشكلانية والتحديث والوهم. مجلة الوحدة، ع٤٩، ص٢٢٤ سنة ١٩٨٨ المغرب.

(٢) صبري حافظ (مقال): جماليات الحسـاسية والتغير الثقافي، مجلة فصول، مجلد ٦ع٤، ص٧٣ سنة ١٩٨٦م.

بأصحابها إلى مرحلة الميوعة الحضارية قبل التقدم التكنولوجي والعلمي المزعوم.

إننا لا نستطيع أن نعتمد التجريب الحداثي في الإبداع والاكتشاف الأدبي، هكذا بهذه الفوضى التي تحدث في غياب ما أسميه «الوعي الروحي»[1] الذي يكسبه الإنسان عن طريق «الوحي» وفي غياب «العقل» كذلك، لأننا لا نعرف «الإنسان» الذي هو المتلقي المعنِيّ بالإنجاز الأدبي أولاً وقبل كل شيء، وعلى حد تعبير ألكسيس كاريل «لقد بذل الجنس البشري مجهوداً جباراً لكي يعرف نفسه، ولكن بالرغم من أننا نملك كنزاً من الملاحظة التي كدسها العلماء والفلاسفة والشعراء وكبار العلماء الروحانيين في جميع الأزمان، فإننا استطعنا أن نفهم جوانب منه فقط من أنفسنا. إننا لا نفهم الإنسان ككل، إننا نعرفه على أنه مكون من أجزاء مختلفة، وحتى هذه الأجزاء ابتدعتها وسائلنا، فكل واحد منا مكون من كوكب من الأشباح تسير في وسطها حقيقة مجهولة»[2]، وأحسب أن هذه «الحقيقة المجهولة» في الإنسان هي الجوهر الذي ينبغي أن يدغدغه الأدب، ولكن أنى له أن يعرفها إذا توجه وجهة «الأدب المكشوف» الذي يناقض الروح، وهي أغلى وأغمض ما في الإنسان؟ إن ذلك ممكن فقط عن طريق «الوحي»، وإذا وجدنا عالماً كبيراً مثل ألكسيس كاريل يقول: «إن معرفتنا بالإنسان وبأنفسنا ما زالت بدائية في الغالب»[3] فإن ذلك إقرار بعجز العلم التجريبي عن معالجة هذه الرواية المظلمة في حياة الإنسانية التي تجهل أو تتجاهل الوحي.

(١) أحمد رحماني: التشكيل الفني وغياب الوعي الروحي، مجلة الرواسي، ع ٢، ٣، ٤ ص٧٨ سنة ١٩٩١م.

(٢) ألكسيس كاريل: **الإنسان ذلك المجهول**، ص١٧، تعريب شفيق أسعد، ط٣، ١٩٨٠.

(٣) نفسه/ ١٩.

حقاً «لقد أدى قـهر العالم المادي الذي استأثر باهتمـام وإرادة الإنسان بصفة مستـمرة إلى نسيان العـالم العضوي والروحي نسيـاناً تاماً»[1] وحتى لو أظهر بعض الاهتمام بالجانب العضوي، فإن ذلك كان دائماً ـ كما الحال في الاهتمام بالتكنولوجـيا ـ على حسـاب الجانب «الروحي»، وبذلك حـدثت الكوارث في الغـرب، وأخـذت تشق طريقها براً وبحراً وجواً إلى الشرق، «وبالرغم من أننا ـ كمـا يقول كاريل ـ بسبـيل القضاء على إسـهال الأطفال، والسل والدفتـيريا والحمى التيفودية إلخ. . فقد حلت محلها أمراض الفساد والانحلال»[2]، وهذه الأمراض أصعب من الأولى؛ «لأن الفـساد العقلي أكثـر خطورة على الحضارة من الأمراض المعدية. . . إن أكـثر ما يعرض الأمم العـصرية للخطر هو النقص العقلي والأدبي الذي يعاني منه الزعماء السياسيون»[3]، وقد أضيف إليهم اليوم الزعمـاء الأدباء مع الأسف، في الوقت الذي كانوا يعـتقدون أنهم يفـعلون ما يفعلون لإحداث ثورة في المجتمع، لتنتقم من الحكام الطغاة.

إن الحداثة في المجتمع الإسلامي لا بد أن تنطلق، ولكن ليس بالمفهوم الذي طرحه التغريبيون وإنما بطريقة أقرب إلى الحق والصواب، وذلك بالاعتماد على القوى الأساسية لفهم الإنسان وهي «العقل» و«التجربة» و«الوحي»، وهذا ممكن بالنسـبة لنا، وإن صـعب على الغرب، لوجـود مسـوغات مقـنعة تدفـعه إلى الإحجـام عن الإنجيل والتـوراة، أعني ما فـيهـما من تحـريف أدى إلى تناقض رهيب في محتواهما، ومن هنا نقبل ما يقوله «كاريل» من «أننا لا نملك وسيلة أخرى لمعرفة القواعد التي لا تلين لوجوه نـشاطنا العضوي والروحي، وتمييز ما

(١) الإنسان ذلك المجهول، ص ٢١.

(٢) نفسه/ ٣٤.

(٣) نفسه/ ٣٤ـ٣٥.

هو محرم مما هو شـرعي، وإدراك أننا لسنا أحراراً لنعدل في بيئـتنا وفي أنفسنا تبعاً لأهوائنا»[(١)].

حقاً إن ألكسيس كاريل يقـترح الاهتمام بعلم الإنسان[(٢)]. ولكن هل يكفي الجانب المعرفي التـجريبي والعقلي ليزود «علم الإنســان» بما يكفيه من الأدوات والوسائل الضرورية لفهم الإنسان، ومن ثم التوجه إلى «الحداثة» التي تنفعه ولا تضـره؟ الجواب الأكـيد: أنه في غـياب «الوعي الروحي» لا يمكن أن يتـوصل البحث في العلوم الإنسانيـة إلى «فقه الإنسان» إن «علوم الحيـاة ـ قد حددت ـ أهدافها الإنســانية، ووضعت تحت تصرفها الوســائل المؤدية إلى بلوغها، ولكننا ما زلنا غارقين في عــالم خلقته علوم الجماد دون أي احتـرام لقوانين نحونا في عالم لم يصنع لنا، لأنه ولد بسـبب غلطة ارتكبها عقلنا، وبسـبب جهلنا بذاتنا الحقيـقية، وليس في استطاعـتنا أن نكيف أنفسنا بالنسبـة لهذا العالم»[(٣)] الذي صنعته الثـقافة الغربية معتـمدة على التجربة والعقل وحدهـما، وقد وقعت في تلك الخطيـئة حين أقـرت مبـدأ اللائكية، وعـجزت عن التـوفيق بين الثـابت والمتحول، بسبب خلل في العقيدة والتـشريع على حد سواء، وبسبب تراكمات ثقافـية يونانية لم يسـتطيعوا التخلص منـها، يقول «النحوي»: «ولقـد ظهرت الحداثة في العالم الغـربي امتداداً طبيعـياً للتيه الذي دخلتـه أوروبا منذ العصور الوثنيـة عند اليونان والرومـان، امتـداداً إلى عصر الـظلمات، ثم امـتداداً إلى العصور اللاحقة بكل أمواج المذاهب والفلسفات المتناقضة والمتصارعة. ولقد بينا سابقـاً كيف أن كل مـذهب كان رد فعل للمـذهب السابق، وكل مـذهب كان

(١) الإنسان ذلك المجهول، ص ٤٢.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه/ ٣٥٩.

يحمل في ذاته عناصر موته»[1]، وهذا يدل دلالة قاطعة على خلل جوهري في الحياة العامـة أحسب أنه هو العقيدة التي بإفلاسـها أفلست الاتجاهات والمدارس الأدبية الغـربية كلها، فـهل يمكن أن يعالجوا ذلك الخلل لتـستقـيم الحداثة ويتم التجديد البناء؟ لقد أشـار كاريل في خاتمة كتابه **الإنسان ذلك المجهول** إلى ذلك قائلاً: «نحن نعرف الآليات السرية لنشاطنا الفـيزيولوجي والعقلي، كذا أسباب ضعفنا، ونعرف كيف عدينا بالقوانين الطبيـعية، ونعرف لماذا عوقبنا ولماذا فقدنا طريقنا في الظلام، ولكن مهما يكن من أمر، فـإننا نرى خلال ضباب الفجر، وعلى الضوء الباهت طريقاً قد يقودنا إلى الخلاص»[2].

إن كتاب كـاريل ينتهي بالتبشيـر بفجر جديد، يملأ الحـياة نوراً بعد أن يزيح الكثافة المادية التي غشت البـصائر والأبصار، ولكن المعنَى الذي يقدم به رولان بارت الحداثة يرد الغرب على الأعـقاب، إنه يعرفها بقوله: «في الحـداثة تنفجر الطاقات الكامنة، وتتحرر شهوات الإبداع في الثـورة المعرفية، مولدة في سرعة مذهلة وكـثافة مدهشـة أفكاراً جديدة وأشكالاً غيـر مألوفة، وتكوينات غـريبة وأقنعة عجيبة، فيقف بعض الناس منبهراً بها ويقف بعضهم الآخر خائفاً منها. هذا الطوفان المعرفي يولـد خصوبة لا مثيل لهـا، ولكنه يغرق أيضاً»[3]، وبها يتبين لنا كيف خاب الظن بعد البشرى في الغرب، وبطبيعة الحال سيخيب الظن في التغريبيين؛ لأنهم صورة مشوهة تحاكي الضياع الغربي في ظلام حالك، ذلك الذي تربت الحداثة عنده في أحضان المخـدرات والظلم الاجتماعي الموبوء الذي يلفه القلق والخـوف من كل شيء من الموت، ومن المجهول ومن المستـقبل[4]،

---

(١) النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص٢٠٧.

(٢) الإنسان ذلك المجهول، ص٣٥٩.

(٣) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص٢٠٧.

(٤) نفسه/ ٢٠٨.

ولن تجد الإنسانية الحل السليم إلا في الإسلام؛ لأنه يعلم المؤمن أن يعرف نفسه، ويبين له أن درب هذه المعرفة هو الإيمان والتقوى والنظر فيما يعمل لغد، وفي محاسبة النفس، وفي ذكر الله. . . ، إن هذا كله يجعل «التحديث» في حياة المؤمن، يحمل معنًى آخر، يختلف عما يرمي إليه دعاة «الحداثة»[1]. وعلى هذا الأساس، فإن النقاد والمفكرين الإسلاميين يرون أن «ليس الاستحداث في الانبهار بالغرب، والاتباع الأعمى لما عليه»[2].

ومن هنا وجب علينا أن نتوقف عند مسألة الحداثة عند المفكرين الإسلامين بشيء من الإيجاز، ثم نمضي لبيان مفهوم الحداثة عند النقاد.

ثانياً: معنى الأصالة والحداثة في التصور الإسلامي

أـ الحداثة على المستوى الفكري الإسلامي العام:

ينطلق الفكر الإسلامي المعاصر عند المفكرين والنقاد من حقائق تعد بمثابة مسلمات لا يمكن معالجة مشكلة الحداثة كما يراها النقاد قبل الوقوف عليها عند المفكرين والمنظرين بشيء من الإيجاز الشديد:

١ـ إن الجمود والرجعية إنما تطرأ على الحادثات وإنتاج البشر ولا تطرأ على جوهر الدين[3]، لأن الدين من صفاته أنه يجمع بين المطلق والثابت والنسبي والمتحول؛ ففي الدين الحق الأزلي والقدر الزمني، مما ينفي عنه صفتي الجمود والرجعية مطلقاً[4].

٢ـ هناك فرق الثابت والمتحول، فالدين هدي أزلي خالد، لا مكان فيه

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ٢٣٠ـ٢٣١.

(٢) حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص٥٧.

(٣) حسن الترابي: تجديد الفكر الإسلامي، ص١٨٤.

(٤) نفسه/ ١٠٦.

للتجديد، أما الحكم الإســلامي، وهو الذي يمثل تفاعل عقل المسلم مع أحكام الدين الأزلية الخالدة، فمتجدد[1].

٣ـ الثابت هو «الوحي» الذي ﴿لا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلا مِنْ خَلْفِهِ تَنزِيلٌ مِّنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ﴾ [فصلت: ٤٢].

٤ـ إن القرآن الكريم يقر قاعدة النظر في سنن السابقين، ويدعو الإنسان إلى ذلك بقوله تعالى: ﴿قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِكُمْ سُنَنٌ فَسِيرُوا فِي الأَرْضِ فَانظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكَذِّبِينَ﴾ [آل عمران: ١٣٧]، ومـن ثـم ترتب موقف محدد من التراث، ذلك هو الربط بين ماضي البـشرية وحاضرها، من أجل تحـديد مستقـبلها[2]، ولكن على الدارس أن يقبل على التراث ناقداً لا ناقلاً[3].

٥ـ إن نظرية الإســلام تعطي أهميــة كبــيرة للفطرة، لذا، لابد من مراعــاة خصائص الفطرة في أمر التحديث، من ذلك الرغبة في الإبداع، ونشاط العقل لذلك، وقدرة الإنسان على استيعاب التجارب وحفظها[4].

٦ـ إن التحديث الغربي حقيقة واقعة، ولكن الانحراف الذي حدث فيها بيِّن واضح، لذلك لا بد من التعامل معه بعد استبدال الأسس التصورية والاعتقادية التي يقوم عليـها لإقامتـه على أسس التصور الإسلامي الصـحيح[5]، على ألا يفهم من ذلك، مصالحة الإيدلوجيات والتـصورات الجاهلية الحديثة، لاختلاف طبائعها، منهجاً ووسيلة وقيماً وموازين[6].

(١) تجديد الفكر الإسلامي، ص ٩.

(٢) في ظلال القرآن: ١/ ٤٧٩.

(٣) تجديد الفكر الإسلامي، ص١٥٣.

(٤) مرتضي مطهري: المجتمع والتاريخ القسم الثاني، ص٥١. ترجمة آذر شب.

(٥) سيد قطب: مقومات التصور الإسلامي، ص٣٥، ط٣، ١٩٨٨م، دار الشروق.

(٦) نفسه/ ٢٨ـ٣٤.

٧ـ الخطوة الأولى نحو التحديث والتجديد لابد من أن تتجه نحو تغيير النفوس؛ لقوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ﴾ [الرعد: ١١]، والسبب في ذلك هو «أن إنشاء واقع جديد رفيع كريم نام متجدد للحياة البشرية لا بد من أن يسبقه إنشاء تصور جديد، يتسم بهذه السمات» لكي يحوله إلى حركة إيجابية دافعة، لا إلى معرفة ثقافية باردة[١]، تسكن إلى الراحة، وتخشى القضايا الكبرى؛ لأنها تثقلها، ومن ثم ترى الأصالة الإنسانية في اللذة المطلقة والعيش في المحسوسات[٢].

٨ـ أول أهداف التجديد والتحديث في الإسلام هو إقامة الحق وتوطين النفس عليها، وثانيها هو تقويم اللسان، وذلك لأن التجديد إحياء لمعاني الدين الحق في النفوس[٣]، وأنه «استمساك بالأصولية»[٤] بقدر ما هو تجديد يستدعي منهجاً جذرياً[٥]. وعليه فلا بد من التمكين من اللغة التي بها يفهم النص المتضمن للحق، وهذان العاملان متضافران في العمل التغييري، والتحديث الأدبي، لما للعقيدة من أثر في الوسائل من صورة ولغة وموسيقى. ولقد شهد آدونيس بأن «النبي ﷺ هو أول من سن اتخاذ الشعر وسيلة إيديولوجية إسلامية ليحارب بها الإيديولوجية الجاهلية، ومن ثم رسخت هذه السنة في الصراع داخل الإسلام، فصار الشاعر يكتب قصيدته، بحيث تولد في نفس سامعها تداعيات فكرية ومشاعر وحالات تحركه لنصرة فكرة أو لمحاربتها، . . . ، الجمال بحسب هذه النظرة ينبثق من الدين، ويشكل معه وحدة كاملة، لا يعود الجمال

---

(١) مقومات التصور الإسلامي، ص٢٤.

(٢) يوسف اليوسف: الغزل العذري، ص٩.

(٣) تجديد الفكر الإسلامي، ص١٥٥.

(٤) نفسه/ ١٥٤.

(٥) نفسه/ ١٧٦.

هو أيضاً قيـمة بذاته، وإنما تتوقف قيـمته على مدى ارتباطـه بالدين، والأشياء كلهـا: الأفكار، الأجـسـام، الألوان، الأشكال، الأصـوات، الانفـعـالات، الاهتمامات، ليست هي أيضاً جميلة بذاتها، بل بقدر ما ترتبط بالدين»[1].

وبهذا المعنى يصبح ـ كمـا يقول مالك بن نبي ـ أن من الواجب «على الثورة أن تحافظ على صفاء لغـتها، حتى تحافظ على قدرتها على تغـيير الإنسان. إن بعض الإباحيات في اللغـة ـ وقد يعتبرها أصحابهـا من الإقدام الثوري ـ ليست إلا خيانات للثورة في موضوعها الأسـاسي، وهو تغيير الإنسان، فإذا ما تحدث المخنثون عن «التحرير الجنسي» مثلاً، فـكلماتهم لا تعبر عن شيء سوى هبوط في الطاقة الثورية»[2].

ب ـ الحداثة في مجال الأدب ونقده.

الآن وقد تبـينا هذه الحقائق التي لا بد منهـا لفهم معنى الحـداثة في الاتجاه الإسلامي الجـديد يمكننا أن نتفـحص الرؤية النقدية في مـجالهـا الضيق، وهو مجال الأدب على اعـتبار أن الأدب عنصر من الثـورة الثقافية الشـاملة يخضع لشـروطها ويتنفس بهـوائها، ومـن ثم يخضع التـحديث في الأدب للشـروط نفسهـا، التي تتحكم في الثورة الثـقافية بصـفة عامة. ويدل على ذلك طبـيعة المنظور الحـداثي الذي لوحظ عند التغـريبيين. حـيث إنهم تعاملوا مـع التراث الإنساني بالمنطق نفسه الذي تعاملوا به مع التراث الغربي، وتفتحوا على التراث دون تمييز أو مفاضلة[3]، ومع ذلك ـ وهو المؤسف حقاً ـ نجد الدكتور عز الدين إسماعيل «يؤكد أن التراث العربي من حـيث هو جوهر لم يظفر بتقدير وحسن

(١) الثابت والمتحول: ص١/ ١٥٤.

(٢) مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، ص٤٥ـ٤٦.

(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص٣٨.

تفهم واستيعاب من الشعراء، قدر ما ظفر به من شعراء التجربة الجديدة»[١]، الذين يضرب لهم أمثالاً بأدونيس، ونزار قباني، والبياتي وغيرهم، ممن يرى أنهم لم يقوموا بعملية اقتباس لنص قرآني من التراث، وإنما قاموا بعملية تفجير لطاقات كامنة في هذا النص، يستكشفها شاعر بعد آخر «كل حسب موقفه الشعوري الراهن»[٢]، وينسى الدكتور أو يتناسى أن المشكلة الأساسية في توجيه النص القرآني تكمن في الموقف الشعوري، وأن الموقف الشعوري يخضع حتماً لنمط الثورة الثقافية، التي يمارسها أو يمارس من خلالها عملية التجديد. ومن ثم تصبح عبارته «فتجربة الشعر الجديد إذاً تخلص لروح التراث وإن تمردت على أشكاله وقوالبه»[٣] عبارة كاذبة وملفقة، خاصة بالنسبة إلى الأمثلة التي اعتمدها في دراسته، إذ إن الأدب التغريبي «قد ازداد تأثراً بالمذاهب الأدبية الغربية، منذ منتصف القرن العشرين الميلادي، وتحول بعضه على يد المتغربين إلى دعوات فاجرة وهجوم شرس على العقيدة الإسلامية وتراثها، وصار جهداً دؤوباً لتأصيل القيم الغربية في الفن والحياة، ولم يقتصر التأثير على استعارة الأدوات الفنية أبداً، بل امتد إلى الخلفيات الفكرية والفلسفية، التي تصدر عنها المذاهب الأدبية الغربية. وقد صدرت قصص ودواوين تحمل تصوراتها، وتدعو إليها صراحة وضمناً، كما توزع قسم من أدبنا بين المعسكرين الشرقي والغربي، فوجدت الكتلة الشرقية أدباء يجسدون أفكارها، ويدعون من خلال أعمالهم الأدبية إلى الالتحاق بها؛ أمثال عبد الوهاب البياتي، ومحمد الفيتوري، وعبدالرحمن الخميسي، وعبدالرحمن الشرقاوي، ومحمود درويش، وتوفيق زياد

(١) الشعر العربي المعاصر.

(٢) نفسه/ ٣٢.

(٣) نفسه/ ٢٩.

وأحمـد سليمـان الأحمد. . . ووجـدت الكتلة الغربيـة أبواقاً تدعـو بقوة إلى اعتناق حضارتها وتقليد فنونها وآدابها، أمثال آدونيس، ويوسف الخال، وسعيد عقل، وغالي شكري. . . وغيرهم»[1].

إن الناقد الإسـلامي الملتزم يرى أن التغـريبيين قد قطـعوا الصلة بين الماضي والحاضر في مجال الثقـافة الإسلامية، ليربطوها في مجال الثقافـة الغربية تأسياً بأساتذتهم في الغرب. والدكتور عز الدين إسماعيل يهمل الفضاء الثقافي الذي يتحرك فيه المبدع، ويتمسك بآية وردت في نص شعري خاضعة للاتجاه الشعوري الذي يخضع بالضـرورة للفضاء الثقـافي. ومن العجيب حـقاً أن يعقد مـقابلة وموازنة بين المنـاهج التي اعتمـدت الآيات القرآنيـة في رسم الصور الشـعرية، وينتهي إلى نتيجـة يقول فيها: «ولعل هذا يوضح لنا قراءة الشـعراء المعاصرين للقرآن الكريم، وتفاعلهم مـعه، في الوقت الذي تؤكد فيهم ارتبـاطهم الصميم بالتراث، توضح لنا كذلك نوعية هذه العلاقة، وتميزها عن النظرة التقليدية إلى النص القرآني وطريقة تفهـمه والتفاعل معه. إنها قراءة أقل ما يقـال فيها: إنها أكثر عمقاً وتدبراً وأصالة، ولعلها القراءة السليمة التي تجعل نصوص القرآن حية نابضة في الضمائر على الدوام، لا مجرد أصوات وكلمات مقيدة الدلالة»[2].

والأعجب من ذلك، أن ينـعت النقاد الإسلامـيين، الذين ينقدون الشـعراء الذين أسقطوا من حسابهم قدسية الآيـات من جهة، ليقدسوا أفكاراً من التراث اليـوناني والمسيـحي المنحرف، بضـيق الأفق[3]، ناسـياً أن ضـيق الأفق يكمن أساساً في المنهج النقدي الذي يعمد إلى تقويم الصورة الشعرية أو الظاهرة الفنية

(١) عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص٥٦ـ٥٧.

(٢) الشعر العربي المعاصر، ص٣٢.

(٣) نفسه/ ٣٨ـ٣٩.

بعيداً عن الفضاء الثقافي الذي تصاغ من خلاله مقتنيات من التراث أو القرآن. ولعله قد نسي أنه قد قال قبل ذلك: «كل الروافد الثقافية إذاً كانت تهيِّئ نفوس المتلقين لها للتنكر للأدب العربي، وإنكار ما يتضمن من قيم»[1]، وأن ذلك هو الذي جعل آدونيس يتجرأ على الله، فيقول: «رقصت فوق جثة الإله» والسياب يقول: «فنحن جميعاً أموات: أنا ومحمد والله»[2]، أم لعل الدكتور عز الدين سيصفنا بضيق الأفق، لأننا لا نعتمد التأويل في فهم الدلالة؟

نعود فنقول: إن الثورة الثقافية الشاملة هي التي تعطي التجديد والتحديث معناه وأصالته، وإن تحليل الإبداع خارج الفضاء الثقافي إنما هو قصور في المنهج وضيق في الأفق، ذلك لأن الناقد الحصيف من شأنه أن يوجه نقده إلى الأصول أولاً ثم الفروع ما دامت هذه الانحرافات نتيجة لفلسفة معينة تحاول أن تفلسف الانحراف على أنه ثورة، وتفسر التمرد على القيم والمفاهيم الروحية بأنه حركة في حياة المجتمع، وتعدُّ الإنسان وحده مصدراً لقيم دون اعتبار لما يتجاوزه[3].

بناء على ذلك، فإن الحداثة في المفهوم الإسلامي «عمل طليعي لا يمكن أن يضطلع به إلا رواد أمناء لتاريخهم، لديهم معادلة سوية طبيعية للتحديث، لا معادلة مريبة فيها عجائب وغرائب؛ فالحداثة مثلاً لا يمكن أن تعني الاغتراب إلى تراث الغير عن عمد، وبقصد الهرب من التراث المحلي، بسبب صعوبة أو كراهية، كما ليس من الحداثة التاريخية في شيء محاولة الزرع القسري لهذا النوع الأدبي أو الشعر الأجنبي أو ذاك، في أدبنا وشعرنا الحديث، دون أسباب

(١) الشعر العربي المعاصر، ص ٢٥.

(٢) انظر نماذج أخرى في: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص٦٠-٦٤.

(٣) محمد حسين فضل الله: خطوات على طريق الإسلام، ص٣٤٨-٣٤٩.

مقنعة أو موجبة»[١].

بل إن التحديث والتجديد، والتغـيير بالمعنى «الشامل»، والمغزى «الأصولي» والوسائل الملائمة لا يمكن أن يأتي ـ على رأي الترابي ـ إلا بقيادة جماعية تتسع لتستوعب كل هموم التجديد، وتقـوى على النهوض بأعبائه الفكرية العملية[٢] هذا من جهة.

ومـن جهـة ثانيـة، لا يمكن أن ينهض بالتـحديث من لا يقدر على التمـييز بين الغث والسمين في التراث، الذي يعد العمدة في البعث والتجديد، لا سيما إذا كان في التـراث العربي نفـسه ما يصطدم مع الحـق «أما التراث والحـضارة والتقاليد فليس لها أية قيمة إذا اصطدمت مع قضية الحق أو مع مصالح الإنسان الحـيوية. فـإن الإسلام لا يحـترم تراث الآباء والأجـداد إذا كان على خـلاف الحق؛ لأن عـلاقة الإنسـان بآبائه وأجـداده لا تمثل أي معنـى كبـير في حـالة الاصطدام بالحقيقة الكبيرة في الحياة»[٣]. وتعد هذه الجهة الثانية أساسية، حتى ليمكن أن ترتبط بالقضايا الثمانـي السابقة في مشكلة الحداثة، وإنما أخرت إلى هذا الموضع لتكون بياناً نقـدياً للرؤية التجديدية السابقة، كـما تجلت عند الناقد عز الدين إسماعيل.

إن الذين يضطلعـون بالحداثة هم الأمناء الذين يعـرفون قـيمة الرسـالة التي ينهض بهـا الأدب الإسـلامي، من حيـث هو تشكيل يتـعانق فـيـه الذاتي مع الموضوعي، والشخصي مع الواقعي، ذلك لأن «الأدب صورة الشـخصية، كما هو صورة الواقع. بل ربما كـانت قيمة الفن الأدبي بمخـتلف أنواعه، أنه يعطي

(١) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص١٧.

(٢) تجديد الفكر الإسلامي، ص١٧٤.

(٣) محمد حسين فضل الله: خطوات على طريق الإسلام، ص ٢٠٩.

الواقع صورة حـية من الداخل، ليستطـيع أن يحرك الواقع في داخل ذاته، من أجل أن يتحرك في خارج الذات كما يريد، ثم إننا نتكلم عن الأديب من خلال شخصيته بوصف داعية يعتبر الحياة مجالاً لرسالته بكل ألوانها وجوانبها وثقافتها وفنها. فلا يمكن أن ينفصل فيه جانب الأديب عن جانب الرسالي؛ لأن الرسالة ليست شيـئاً غريباً عن الحيـاة، في امتداداها وسعتهـا وتلونها باللون الرائع من الإبداع، وليست بعيدة عن مطامح الإنسان ومطالبه في كل ما يرغبه، وفي كل ما يشتهيه، وفي كل ما يحلم به. فـبإمكان الأدب أن ينطلق ليبدع في أكثر من مجال؛ فإن الرسالة التـي انطلقت من روعة الإبداع في الكون حيث التقت من خلاله بخالق الكون، في عملية معرفـة وعبادة، تعرف أكثر مما يعرف الآخرون كيـف تكون الكلمة المبـدعة طريق الإنسـان إلى فهم الحـياة والالتـقاء بخـالق الحياة»[1]، ومن خلال هذه المعرفة المميزة التي يسندها "الوحي" باستمرار وينير لها الطريق كلما أظلم يكون التجـديد الأمين وتكون الحداثة البناءة التي تستطيع فعلاً أن تقدم للإنسان المعاصر حلولاً حقيقـية لمشاكله يتساوق فيها المضمون مع الشكل، ومن ثم تصبح عمليـة التجديد التي تمس الشكل نتيجة طبـيعية لما طرأ على تصور المسـلم من تحديث وتجديد. ذلك التـصور الذي يدعـو إلى الحداثة والتجدد المستمرين حتى بالنسـبة إلى أدق جوانبه، كالإيمان، وهو ما يتجلّى في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا آمِنُوا﴾ [النساء: ١٣٦]، قال الترابي: «يقول المرء: أما وقـد آمنت ماذا يبـقى لي إلا أن أثبت على إيماني؟ كلاًّ! لا يكفـيه ذلك ولا يشفيه؛ فالآية تدعوه أن يحقق الإيمان حيناً بعد حين، وطوراً بعد طور»[2].

وإذا أضفنا إلى ذلك قوله تعالى: ﴿وَاسْجُدْ وَاقْتَرِبْ﴾ [العلق: ١٩]، تبين لنا

(١) خطوات على طريق الإسلام، ص ١٠٤-١٠٥.

(٢) تجديد الفكر الإسلامي، ص١٨٥.

جلياً كيف تكون ديناميكية العمل الإسلامي وحركته المتجددة، التي تتجلى في كل شيء. وبذلك يتجلى لنا سر عظيم في ذلك التحول الخطير، الذي أحدثه محمد ﷺ في الجزيرة العربية في ظرف قصير، غير فيه الإنسان وغير فيه الاجتماع والاقتصاد ونظام الحياة والفن، حتى وجدنا شاعراً ممن مسه هذا التغير يقول:

إن الرسول لنور يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول

فكان هذا الشاعر وغيره من الشعراء هم الأمناء على التحديث في رسالة الأدب، التي تجاوزت مرحلة التغني بالقبيلة وأمجادها إلى التغني بمبادئ الدولة وقيمها، وترفعت عن المدح الذي يسخر الكلمة لخدمة الأشخاص، إلى المدح الذي يسخر الكلمة لخدمة العقيدة والصلاح. لقد كان هؤلاء الشعراء ـ رغم قلتهم ـ قد شاركوا في صنع الأحداث والتعبير عنها، وحملوا ذلك العبء الفني، وحاولوا أن ينهضوا به، فبدت في شعرهم آثار اللقاء بين القديم والجديد[1].

نماذج الحداثة الأدبية الإسلامية المعاصرة

لكي يتبين لنا رأي النقاد بوضوح يجدر بنا أن نتناول عدداً منهم نماذج، نتتبع عندهم معنى الحداثة، وسنكتفي بثلاثة نقاد؛ هم: عبد الباسط بدر، وأحمد بسام ساعي، ومحمد حسين فضل الله. مع العلم أن الذين عالجوا القضية كثير، منهم الهاشمي، وإقبال عروي، وعماد الدين خليل، والنحوي. . .

أولاً: عبد الباسط بدر:

لقد كتب عدة ملحوظات تحت عنوان: «حداثة الشعر العربي» بين فيها أن

(١) عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، ص٢٩.

حركة التجديد بدأت عند البارودي. فقد «جاء بجديد إذا قسنا شعره بشعر معاصريه، وجديده في الديباجة والأسلوب وترك التكلف والبهرجة، فهو بهذا المقياس «حديث» بين شعراء يعيشون على القيم الفنية التي سادت في عصور الضعف والانحدار، وشعراء يحاولون التخلص منها ولكنهم لا يلحقون. وهو بذلك رائد الحداثة، وريادته في العودة إلى التراث الشعري الأصيل، ومخالفة الذوق الأدبي الشائع في عصره، وهي مخالفة تجاوز السقيم إلى السليم»[1] .

فالحداثة عنده تكمن في الابتعاد عن السقيم وتجاوزه نحو السليم، فهناك تجاوز للرداءة نحو الحسن والجمال، بغض النظر عن البعد الزماني، إذ إن السليم يوجد في كل زمن، ومن ثم يصبح الحديث هو العودة إلى القيم الفنية الأصيلة، التي تجعل الأدب أدباً لا شيئاً آخر، فالحداثة تجاوز للذوق السقيم ومخالفة للشائع الرديء. ومن هنا كان البارودي «رائد الحداثة؛ وريادته في العودة إلى التراث الشعري الأصيل». فهو شاعر مجدد ومحدث، لكن ليست الحداثة هنا بمعنى الخلق؛ أي الإتيان بما لم يكن موجوداً، تماماً كما الحال في الإشارة التي نفهمها من أبي العلاء المعري حين قال:

وإني وإن كنت الأخير زمانه لآت بما لم تستطعه الأوائل[2]

ولكنها تحمل جديداً بالنسبة إلى العصر الذي كان فيه وللبيئة الشعرية المحيطة به. وجديد البارودي ـ كما يفهمه عبدالباسط بدر ـ أسلوب عربي، كان مدفوناً في الكتب بعيداً عن الواقع الشعري وليس فيه ردة فعل لثقافة أجنبية[3]. بمعنى:

(١) عبد الباسط بدر: حداثة الشعر العربي (مقال) مجلة الجامعة الإسلامية، ص٢٨٥، ع ٥٠ـ٥١، ص٢٨٥ـ٢٨٦، ١٤٠١هـ.

(٢) أبو العلاء المعري: ديوان سقط الزند، ص ١٩٣ . دار بيروت للطباعة والنشر.

(٣) عبد الباسط بدر: حداثة الشعر العربي، ص٢٨٦.

أن هذا الحديث يـرتبط ارتباطاً عـضوياً بحديث سـابق. وهكذا تصبـح الحداثة المعاصرة مبنية على الحداثة القـديمة، التي تجاوزت السقيم إلى السليم في خطها الفكري، وفي وجهتها الأخلاقيـة وفي أدواتها البيانية. بينما تكون الحداثة التي ينادي بها أمثال آدونيس ترتبط بحديث سابق تمثل في الوجهة الأخلاقية السقيمة التي حـمل شعـارها أبو نواس وبشـار كمـا رأينا. ومن ثم تكون قد تجـاوزت السليم إلى السقيم لترتبط به ارتباطاً عـضوياً، وهي تتفاعل في الوقت نفسه مع الثقافة الأجنبية التي تنسـجم معها على الخط الفكري واللاأخلاقي، إذ ضحت بأخلاقية الوسيلة، كما ضحت بأخلاقية المضمون وأصالته.

ومن هنا كانت النتيجة التي أعطاها البعد الحداثي عند البارودي قد تمثلت في جيل شوقي ومطران وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبري، وقد عكف هؤلاء على قراءة الشعر الذي يمثل الحداثة إضافة إلى الشعر العباسي[1]، الذي يمثل الأصالة والتراث، أو قل الحـداثة القديمة، التي تجـاوزت السقـيم إلى السليم فكراً وأداة ووجهة خلقـية، فهم إذاً يمثلون الحداثة المحافظـة، التي ترسمت خط البارودي أسلوباً، ولـم يتـخطوا حدود الثـقافة العـربية، والقـيم الشعريـة الأصيلة، إلا خطوات قليلة تتطلبها الفـترة التي عاشوها[2]، بذلك لاءموا ملاءمـة جيدة بين القديم والجديد، بين الأسلوب العربي وبين روح العصر[3]، دون أن يتمثلوا أو يرتقوا إلى روح الأمة.

وهذا العمل الذي قام به جيل شوقي يمثل الحداثة السليمة، التي تعد الحديث هو مـا لا يقبل الجـمـود من حيث إنه يرتبـط بحقـائق ثقـافيـة تتناسب وروح

(١) حداثة الشعر العربي، ص ٢٨٦.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه/ ٢٨٧.

الإنسانية في كل زمان ومكان، فهي ـ على حد تعبير محمد حسين فضل الله، الذي سنعرض لفكرته من بعـد بشكل موسع ـ تمثل «القضايا الصالحـة للبقاء، باعتـبار أنهـا ترتبط بالعمق الإنســاني»[1]، وهي الحداثة التي ينـبغي أن تلغي «الحداثة» السقيمة، التي تمثل العناصر غيـر الصالحة للبقاء؛ لأنها ترتبط بالسافل والدنيء والمنحط في تفكير الإنسـان وتعبيره، وترتبط بروح العـصر في صورته الغربية بعيداً عن «روح الأمة الإسلامية».

ولقد تناول الدكتور عبدالباسط بدر مسألة «تحديث الديوانيين» وعد أصحاب الديوان الثلاثة ممن «تركـوا بصمات عـميقـة في تطوير عدد من عناصر الشـعر العربي الحديث، وجاؤوا بخيوط كثـيرة من الحداثة تنظيراً وتطبيقاً»[2]، على أن هذه المدرسة قد أوغلت في القراءة للأدب الأجنبي، مما دفـعها إلى الثورة «على عدد من القـيم السائدة في الـشعر الذي يكتـبه المحـافظون، وحاولوا زحـزحة الأصول التقليدية التي يتبعونها، ودعوا إلى مفهومات جديدة للشعر وعناصره، وجعلوا دعوتهم معلم الحداثة والأخذ بها تحديثاً للشعر»[3]. وقد كانت دعوتهم تلك تشمل تطوير مـفهوم الشعر، وتطوير مـفهوم المضمـون الشعري، وتطوير الشكل؛ سواء بـالنسبة إلى الوحـدة العضـوية، أو بالنسبة إلى تـطوير الصورة الشعرية أو التحرر من القافية، وإن تراجع النقاد بعد ثلاثين سنة عن التحرر من القافية، لما لها من قيمة موسيقية[4].

ولكن على الرغم من تلك القراءات الكثيـرة للآداب الأجنبية، وذلك التأثر

(١) محمد حسين فضل الله: (حـوار أدبي مع العلامة فضل الله)، ص١٩٦ مجلة المنطلق، ع ٧٣ـ٧٤، رجب ١٤١١.

(٢) عبدالباسط بدر: حداثة الشعر العربي، ص٢٨٩.

(٣) نفسه/ ٢٩٠.

(٤) نفسه/ ٢٩١ـ٢٩٢.

العميق بالمدرسة الرومانسية، فـإن هؤلاء الشعراء كانت لهم أصالة قوية واتصال كبير بالتراث، حفظ شخصيتهم الأدبية من الضياع[1].

ومعنى هذا أن «التحديث» إلى هذا الحد كان مـهماً ومجدداً فعلاً، بدءاً من البارودي، ومـروراً بشوقي وحـافظ ثم مدرسـة الديوان، وجماعـة أبولو. كل هؤلاء قـد جددوا وأحـدثوا دون أن يسـقطوا إلى الرداءة وهم يمارسـون تجـربة الحداثة، إلى أن جـاء جيل «الكارثة» الذي لم يكن له اتصـال عمـيق بالتراث، وإنما كانوا متـصلين بالثقافة الغربية بقـوة، فصرنا نقرأ شعراً عـربياً في ألفاظه، غربياً في صوره وأفكاره ومشاعره. لم يقتصر على استعارة الأدوات الفنية، بل امتد إلى الخلفيات الفكرية والفلسفية والتصورات غير الإسلامية، التي أدت إلى العبث بالقيم الخلقية التي يحرص عليـها الإسلام حرصاً شديداً. فعكفت على تصوير النزوات الجنسيـة المحرمة، وعملت على مـحو العقيدة السليـمة، لتحل محلها العقيدة السقيمة التي اسـتخفت بمقام الألوهية، وهو تصور مهزوز، يعد امتـداداً للتصور الإغريقي الوثني للآلهـة؛ حيث يناضل الإنسان ضـدها لينتزع سعادته منها، ويحيط إرادتها، ويوجه إليها التهم، ويصفها بالصفات التي تُوجَّه لإنسان سيِّء[2].

وهذا يعني أن «الحـداثة» التغـريبيـة ليست من الحـداثة والعصـرنة بالمفـهوم الإيجابي في شيء؛ إذ إنها تقليد صرف للأدب الغـربي، في روحه وفي طبيعة ثورته؛ ذلك لأن «الأصل في الإبداع: الاختـراع على غير مثـال، والبدء بهذا الاختراع وفق نسق تختاره الإرادة ولا تلزم به، وسمته الجدة والحداثة، أما واقع الحال عند «المحـدثين المبدعين» في مجـال الشعر والنقـد، فهو على غـير الذي

(١) مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص٥٦.

(٢) نفسه/ ٥٦ـ٥٩.

أسلفنا القول فيه؛ فجلهم ـ إلا من رحم ربي ـ يصور الحداثة الشعرية العربية رجعَ صدًى لطفرةٍ غربية»[1]، والأصل في الثورة أن تأتي بالبديل الذي هو خير، وهؤلاء قد كرسوا قواعد الفساد بكل أنواعه فكراً وعقيدة ولغة وذوقاً، ومن هنا انتفى أن يكونوا محدثين كما سيتبين من بعد في حديثنا عن «الحداثة» كما يتصورها محمد حسين فضل الله. أما الآن فنكتفي بالإشارة إلى السبب الأساسي في أن تتجه الحداثة هذه الوجهة، إذ نجد عبد الباسط بدر يرجع ذلك إلى عدة أسباب، ومن بين الأسباب التي أوصلت أدبنا الحديث، أو شطراً منه إلى ما وصل إليه، هذا الصمت الأسود الذي نقابل به تلك الأعمال الأدبية.

والأخطر من ذلك كله الانفصام الخطير الذي قر في نفوس حشد من الأدباء والنقاد والجماهير بين الأدب والعقيدة، ولو أن المقياس العقدي، كان أحد مقاييس التقويم ـ على أقل تقدير ـ لما بلغ الحال ما هو عليه»[2].

ثانياً: أحمد بسام ساعي

إذا كان عبد الباسط بدر يرجع المقياس الحقيقي لفهم الحداثة إلى السليم والسقيم، باعتبار الذوق الحضاري والفطرة الطاهرة للإنسان، فإن «ساعي» يعتمد في تحديد معنى «الحداثة» على حديثين شريفين، يشكلان في نظري مرجعية الحكم والفهم للثابت والمحدث[3]، فهو يرى أن قول الرسول ﷺ: «عليكم بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين من بعدي» يعني الثبات لا الجمود، وهذا الثبات الذي يدعونا إليه الحديث هو الذي جعل الخط البياني لحضارتنا يتصاعد ما تمسكوا به، وينحدر ما تخلوا عنه، وهو حديث مكمل لحديث آخر يدعو إلى

(١) محمد توفيق أبو علي: إشكالية الإبداع في الشعر العربي الحديث، مجلة المنطلق ع ٧٣ـ٧٤، ص٤٧.

(٢) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص٥٦.

(٣) ساعي: الواقعية الإسلامية، ص٦٨.

التطور والتجدد والكشف؛ هو: «من سَنَّ سنة حسنة فله أجرها وأجر من عمل بها إلى يوم القيامة»[1].

من هذه المرجعية ينطلق الناقد ليســأل: هل ثبات القاعدة يعني الجمود؟ وما معنـى الأصالة؟ والفرادة؟ ومـا الفرق بين الحـداثة والمعاصـرة؟ وهل استـبدال القاعدة العربية في الفن بالقاعدة الغربية يعني التحديث؟

إن هذا الناقـد يرى أن ثبات القـاعدة في الفن لا يعني الجـمود والتـخلي عن التطوير والتـجـديد؛ إذ من حق الفنان أن يضـيف عناصـر جديـدة تتحـول ـ إن صمدت ـ إلى قواعد تنضم إلى القـواعد القديمة للفن، بل من حق المبدع أن يطور القاعدة الـقديمة لكن ليس له الحق في أن يلغيهـا؛ لأن ذلك يغير من طبيـعة الفن النوعـية، إنه تغـيـر في «الجنس» الأدبي أصلاً، فللـفنان أن يطور القاعـدة، وأن يضيف قـواعد جديـدة، وأن يغير العـرف الفني الذي هو لا يأخذ شكل القـاعدة وقوتها؛ لأنه لا يتـصل بالجوهر، ومن ثم لا يؤدي تغييـره إلى الخروج عن الجنس الأدبي إلى جنس آخر. فللمـبدع أن يغير العـرف ويأتي بجديد، لكن لا يمكن أن يصنع ذلك في القاعدة؛ لئلا يخرج إلى «الشذوذ» الذي هو الوجه السيِّئ والرديء للفرادة التي تتحقق بالقدرة الفائقة في تطوير القواعد وتغيير الأعراف[2].

ومن هنا يتبين لنا أن «الحـداثة» و«التجديد» يخضعــان لقواعد وأسس فكرية وجـماليـة، لا يمكن تجـاوزهما، لئـلا يقع الأديب في «المسخ» والخـروج عن

---

(١) الحديثان عند أصـحاب السنن وأحمد بن حنبل وفي رواية الترمذي: ١- «إياكـم ومحدثات الأمور، فإنها ضـلالة، فمن أدرك ذلك منكم فعليكم بسنتي وسنة الخلفـاء الراشدين المهديين، عضـوا عليها بالنواجذ»، ٢- «من سن سنة خـير فاتبع عليـها، فله أجره ومثل أجـور من اتبعه غيـر منقوص من أجورهم شيئاً، ومن سن سنة شر فاتبع عليهـا كان عليه وزره ومثل أوزار من اتبعه غير منقوص من أوزارهم شيئاً» الجامع الصحيح، ص ٤٢ـ٤٣.

(٢) ساعي: الواقعية، ص ٦٦.

«الشخصية»، ومن ثم ضياع الأصالة، التي تعني الحفاظ على محور الماضي - الحاضر، الذي ينتظم كل الموجودات. «وفصل حاضر الفن عن ماضيه يعني القضاء على أصالته أو شخصيته»[1]. ومن هنا كانت «حركة القصيدة الحديثة أو الكلية أو التجريدية أو التشكيلية أو الكونية هي حركة تهدم كل شيء من أجل ألا تصل إلى شيء. تهدم الفكر واللغة والخيال والوزن والموسيقى، وتفلسف هذا الهدم فلسفة غير عقلية»[2] فضلاً عن تجاوزها للمسافة الحضارية التي قد تخرج الفن من الأصالة البتة[3]، حين يعمد أصحاب هذه «الحداثة» إلى تحطيم اللغة كما فعل آدونيس، الذي ظن أنه «إذا استطاع تحطيم قدسية اللغة في نفوسنا أوجد في داخلنا شرخاً خطيراً يستطيع أن يعبر من خلاله ليحطم فينا كل احترام للمقدسات والعقائد والمثل والأخلاق، وليلغي من نفوسنا كل تورع عن المحرمات والمحظورات»[4].

في حين كانت القصيدة الإسلامية الحديثة تتمسك بالقاعدة، وتعمل على تطويرها وتغيير بعض الأعراف، فكانت هذه الجماعة التي تبنت الحداثة الإسلامية «لا تتحول بالشعر عن طبيعته» بل «كانت تبحث عن الحقيقة دون نفاق أو مواربة»[5] مما جعل - في رأي بسام ساعي - «استقامة الاتجاه الفكري وصرامته تنعكسان على الهيكل الفني والعروضي واللغوي والخيالي للشعر، فتغدو هذه المقومات بطيئة التطور، ضعيفة الحركة باتجاه الأفضل»[6]، إذ قليلاً ما حاول

(١) ساعي: الواقعية، ص ٦٧.
(٢) نفسه/ ٧٦.
(٣) نفسه/ ٧٢.
(٤) نفسه/ ٧٨.
(٥) نفسه/ ٨٨.
(٦) نفسه/ ٩٣.

الشـعراء الإسلامـيون تطوير الـعروض ليـواجه بقوة الانـحرافات الشـاذة عن القاعدة، وعلى الرغم من ذلك، فإن التجديـد العروضي القليل، قد أثمر غالباً تجديداً لغوياً وخيـالياً أدت إليه الجدلية الداخلية القـائمة بين العروض وكل من اللغة والخيال[1]. وقد تجلت عبقريتهم في استيحاء التاريخ ليكون الرمز الشعري ابن العقل والمـنطق قبل أن تصهـره بوتقة الخـيال، وتحوله إلـى صورة. وبذلك حافظـوا على نقاء الرمـوز في صورتهم الشـعرية[2]. وهكذا كانت الصـرخة النقدية الإسلامية تدعو إلى القاعدة أولاً ثم التطوير لا التغيير، والإضافة والبناء لا الإلغاء والهدم[3]، ولئن كانت حركة التطور بطيئـة فإنها كانت كذلك لأنها تأخذ حركتـها من الأصالة وتلتزم بالقاعدة، مما يجعلها تتـحرك بثقة[4]، وذلك وحده كاف لأنْ يؤدي التحديث السليم، الذي لا نندم عليه ندامة الكسعي حين نرى أصحـاب الحداثة التغريـبية يسقطون إلى الحـضيض بمجرد سـقوط النظام الماركسي مثلاً أو الفلسفة الوجودية، إنهم عندئذ، يعرفون أن شعرهم كان على شـفى جرف هار، فـهو لا يملك لا القـاعـدة الفكرية، ولا الأصول الفنيـة، ولا الأعراف، ومن ثم هل يكون فناً؟ إن الفن لا يسمى فناً إلا باستمرار قاعدته[5].

ثالثاً: محمد حسين فضل الله:

مشكلة الحداثة عند هذا المفكر الـناقد المفسر كمشكلة الأصـالة، كلتاهما لا تملكان القـدرة الكافـية علـى حل المشكلة الأدبيـة على أنها جـزء من مـشكلة

(١) ساعي: الواقعية، ص٩٥.

(٢) نفسه/ ١٠٠.

(٣) نفسه/ ١٠٣.

(٤) نفسه/ ١٠٤.

(٥) نفسه/ ٦٥.

الإنسان المعاصر. فهو يرى أن «مجمل التصورات المطروحة حول مفهومي الحداثة والأصالة لا تحوز الحقيقة كاملة، ولكن كل واحدة منهما صيغت بشكل يسمح لها بأن تدخل كسمة جزئية. والملاحظ أن مجموع هذه السمات يشكل معالم الوجه للمنهج، كما أن آليات اشتغالها لا تتمحور في البعد الغائي، وكأنها آلية واحدة وإن تقاطعت بعض مفاصلها على السطح أحياناً»[1].

فالحداثة والأصالة ينبغي أن نطرحهما على أنهما قضيتان متكاملتان؛ لأن كل واحدة منهما تجيب على جانب من المشكلة، وكل واحدة منهما تحتوي على جزء من الآليات، التي تعين على إنارة طريق الإنسان لتتضح له الرؤيا.

وقد يتبين ذلك عندما تتكشف لنا معالم المفهومين عند هذا الناقد، الذي يبدو أنه سيصنع هنا ما صنعه عبد القاهر الجرجاني لثنائية اللفظ والمعنى، حينما صاغها في نظرية النظم؛ فهو يرى كذلك أننا «عندما نريد أن نتحدث عن مفهوم الأصالة لينطلق الحديث عن مفهوم الحداثة، باعتبار طبيعة العلاقة بين مفهومين، فإن علينا أن ندرس هذا المفهوم فيما هي المسألة الثقافية»[2].

والسبب في ذلك أن «الأصالة» تدخل على أنها جزء أساس في ثقافة العصر، يعدها مفهوماً يعبر عن «التراث الفكري، الذي تضافرت عوامل متقاربة على أن تجعله نتاج مرحلة لهذا الشعب أو ذاك»[3] كما أن «مسألة الأصالة قد تمثل في بعض إيحاءاتها المعنى المرتبط بالذات العميقة للشيء»[4] وقد يراد منها أن تكون بمثابة الحركة الثقافية، التي تمثل التعبير عن الخصائص القومية، التي تحفظ الشعب من أن يذوب في خصوصيات شعب آخر، بعدها

(١) محمد حسين فضل الله: حوار أدبي مع العلامة فضل الله، مجلة المنطلق، ع ٧٣-٧٤ ص١٩٢.

(٢) نفسه/ ١٩٢.

(٣) نفسه/ ١٩٣.

(٤) نفسه/ ١٩٢.

هي التي تؤكد له وجوده، كموقع مستقل في الدائرة الإنسانية الواسعة[1].

كما أن «الحداثة» تدخل بمفهــوم أساس في ثقافة العصر، باعتبــارها مفهوماً يعبر عن «حركــة جديدة في مواجهة بعض ما استــهلك من حركة الأصالة في الثقافة التي تحولت إلى حالة تراثية، تحيط بــها كثير من النواحي الشكلية، كما نلاحظ في الأسلوب الأدبي وفي الوزن الشعري، أو في جوانب فكرية، مما قد يخلق حوافز جديدة على أساس التجربة الإنسانية التي يتفاعل معها هذا الشعب أو ذاك، والتي قد تفتح المجال لاعتبار شكل ما شيـئاً جامداً في حركة الثقافة؛ لأن هناك شكلاً آخر يمكن أن يعطي المضمون الثقافي أو الحركة الثقافية الداخلية مجالاً أوسع في المسألة التعبيرية، أو لأن هناك بعض القضايا التي تمثل الأصالة في المضمــون، ربما كانت نتيـجة مرحلة مـعينة تجـاوزها الزمن، بولادة مراحل أخرى تهـيِّئ الجو لمضـمون جـديد بشكل كلي أو بشكل جزئي. ولــذلك فإن الحداثة تمــثل حالة من حــالات الثورة على بعض مــا قد يعتــبر أصــالة بالمعنى الغالب على الذهنية الشعبية، من دون أن يكون له جــذور على مستوى الحقيقة التي تجـعل منه شيـئاً ذاتياً لــلواقع، على الأقل في نظر الذين يطلقــون الحداثة كمظهر من مظاهــر التطور الإنساني، الذي يواجه الشكل القديم ليــهز العناصر التي يمكن أن تموت عندما تواجــهها العناصر الحــية الجديدة»[2]. فالحداثة بهذا المعنى تدخل على أنها جزء أساس في الثقافة مكملة للأصالة.

ومن هنا تصبح «الأصالة» و«الحـداثة» مفهومين متكاملين، أحـدهما يمثل ما ترسب في ثقافة الأمــة، وثانيهما اقتضت ظروف التطور الموضــوعية أن يفرض نفسه في هذه الثقافة فرضاً، سواء علــى مستوى الشكل، أو مستوى المضمون،

(١) مجلة المنطلق، ص ١٩٣.

(٢) نفسه/ ١٩٣.

ومعنى ذلك أنه لا يمكن لأحدهما أن يلغي الـثاني، وإنما يكمله ويتمم جوانب النقص فيه.

وعلى هذا الأساس يصبح معنى «الحداثة» ـ كما يطرحه الحداثيون التغريبيون ـ ليس صحيـحاً بالمرة في رأي هذا الناقد المفكر؛ إذ أنهم يطرحـون الحداثة على «أنها كينونة تصير حدثاً يوقف سيل الأحداث أو سيولتها، يحقق فيها القطيعة، يجعلها نهاية وبداية في حـد ذاتها، تصبح مولدة للحوادث»[1] وهذا يعني «أننا إذا تعرفنا على أن مسألة الحداثة تمثل حالة رفض للمرحلة الثقافية السابقة، فإن من الممكن جـداً أن تأتي هناك ظروف مـوضوعـية فـيمـا هي حـركة الذهنيـة الإنسانية في تفاعلها مع الواقع، وفيما هي تطور الفكر الإنساني في رفضه للخط الثقافي. من الممكن جداً أن يتـحول الحديث إلى قديم»[2]، تماماً كما قد أشار الناقد العربي ابن قتيبة قديماً، حينما أثيرت قضية القديم والمحدث بحدة، فقال: «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشـتركاً مقسوماً بين عـباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره، وكل شرف خارجية في أوله. فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محْدَثين، وكان أبو عـمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته، ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا»[3]. وقال عبدالعزيز الجرجاني: «ولست أفضـل في هذه القضيـة بين القديم والمحـدث، والجاهلي والمخـضرم، والأعرابي والمولَّد، إلا أنني أرى حاجـة المحدث إلى الرواية أمس، وأجده إلى

(١) مجلة المنطلق، ص ١٩٤.

(٢) نفسه/ ١٩٥.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص٢٣ـ٢٤.

كثرة الحفظ أفقر»[1].

وإذاً فإن المحْدَث قـد يتحول إلى قـديم، ولكن تحوله لا يعني الاستغناء عنه ما دام صالحاً حسناً، يخدم الذوق الإنساني، ويسـمو بالعواطف نحو الفضيلة، وإنما يستغنى من القديم على ما لم يكن أصيلاً، وأدى إلى الجمود، فالمسألة إذاً مسألة فساد وصلاح، وجمود وحركة، وحسن وقبح، وحقارة وجلال، وليست مـسألة قـدم ومعـاصرة، حـتى إن رأى بعض النقـاد ـ مثل الدكـتور عـز الدين إسماعـيل ـ أن الأمر يعود إلى «روح العصر» لا إلى «شـواهد العصر»[2]، فإن المشكلة لا تحل؛ لأن الأهم من ذلك هو «روح الأمـة» حين تتفاعل كـتابت مع المتحول الذي يفرضه الواقع والزمن، لأن الاسـتجابة لروح العصر، وإن كانت أساسية في مفهوم الاستحـداث، فإن العصر نفسه لا يضفي على الأدب أي مزية إلا بقدر ما يحـققون هم فيـه ويضفون عليه من جـهد وإبداع. ومن هنا يرفض الدكتـور أحمد حمـدون التغني بالذات وروح العصـر دون إدراك لفعل الماضي وأهميته في توجيه المعاصرة، وبهذا رفض خطأ آخر في تصور الاستحداث[3].
ومن هنا يرى الهـاشمي أن الأدب الـذي زورته الأقلام عن تجـارب الغيـر ولم تعتـصره القلوب لا يصنع نفوسـاً ولا يروي تطلعاً، ولا يقفـز بأبناء الأمة إلى الأمام، قد يشغل الساحة الأدبية زمناً، ولكنه يظل في التقويم الفني معزولاً عن تراث الأمة، غريباً عن روحها، بعيداً عن اهتـمامات الإنسان فيها، لا يعبر عن تصوره للوجود ولا فطرته الأصيلة في الحياة إنه يظل موجة تمر ثم تتلاشى[4]،

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص١٥، ١٦.

(٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص١٣.

(٣) حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ٥٨.

(٤) محمد عادل الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي، ص٤٩ـ٥٠.

لا سيما إذا كان ذلك الأدب قد اعتصم بعقيدة تافهة، أو فلسفة زائفة، أو تصور رديء فاسد، فإنه سرعان ما يسقط في ميزان التقويم الصحيح بسقوطها في ميزان التقويم الفكري والحضاري لثقافة من الثقافات التي يعد جزءاً منها.

وعلى هذا الأساس ينبغي أن ننظر إلى الحداثة باعتبارين؛ اعتبار الثابت والحقيقي، واعتبار الواقع والمتغيرات، لأن الحداثة لا يمكن أن تكون قادرة على الصمود والرفض والثورة ما لم تكن مؤسسة تأسيساً جوهرياً، وعلى حد تعبير محمد حسين فضل الله: «إن مسألة الحداثة عندما نرصدها في طبيعتها، فإننا نجدها حركة في الوعي، تنطلق من حالة رفض للخط الثقافي القديم؛ إنْ على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون، ومن الطبيعي أن الرفض لأي خط من الخطوط لابد أن ينطلق من ناحية موضوعية في المفردات الموجودة في الواقع، التي تمثل التحدي للخط، باعتبار أنها تدل على خطئه، أو تدل على جموده وانتهائه، أو تدل على قصوره في مواكبة المستقبل فيما يراد للثقافة فيه أن تواكب المستقبل»[1].

فالرفض للتراث إذاً يقوم على فلسفة، وعلى منهج، بحيث يصبح «الحديث» يمكن فعلاً أن يلغي القديم، لأنه أثبت عدم جدواه، لكونه يقوم على أسس «يخيل للناس أنها حقائق، في الوقت الذي كانت مجرد أوهام، أو أنها كانت حقائق بحجم المرحلة»[2] باعتبار أن الظروف الموضوعية المحيطة بها هي التي صنعتها، فهذه يمكن أن ترفض، إذا لم نقل يجب أن ترفض.

ولكن هذا الرفض لأي جانب، سواء أكان يتعلق بالشكل أو المضمون، فإنه يخضع في التصور الإسلامي للحداثة ـ كما يراها هذا الناقد ـ إلى طبيعة الشيء

(١) حوار أدبي مع العلامة . . .، مجلة المنطلق، ص١٩٤-١٩٥.

(٢) نفسه/ ١٩٥.

الذي تثور ضده الحداثة، فإن كان هذا التـراث من صنع الحركة التاريخية، التي لا تتسم بالعصمة، فإن أمر مراجـعته ممكن، أما إن كان يمثل الثابت، فلا يمكن مراجعته. يقـول فضل الله: «أما بالنسبة إلى الأصالة التي تختزن مـفهومها من خلال التجربة التـاريخية الفكرية أو الشعورية، التي عاشت فـي مرحلة معينة، وجاءت هذه المرحلة لتفرض نفسها على عـمق الحركة الشعبية، التي كفت على أن تنتج شيئاً جديداً، فاعتبرت هذه المرحلة هي المرحلة الأم أو القاعدة الأساس، أما هذا، فإن من الممكن جداً أن تأتي الحداثة لتقتحم الفكرة في المضمون، كما تقتـحمهـا في الشكل، من دون أن تسيء إلى خصـائص هذا الشعب أو ذاك، لأن المسألة لم تكن مـسألة جذر أسـاسي في ذاتيات هذا الشـعب، وإنما كانت تمثل مـرحلة من مراحل نموه، مما يجـعل لهذه المرحلة الجـديدة أيضاً بعـداً في مسألة الخصوصية، التي ينتجها الشعب في حركة التطور»[1].

بمعنى آخر، إن فضل الله لا يجـد ما يمنع من مواجهة حركـة الحداثة لمسألة الأصالة في الأمور الذاتية بأن تتجه إلى طريقة التعبير، وإلى أشكال الأثر الفني وأشكال التعبـير الثقافي الذي يعكس الخصائص الذاتيـة الأصيلة في عمق هذا الشعب؛ لأن الجيل القـديم ربما كان يعبر عنهـا بطريقة معينة؛ سـواء في نتاجه الأدبي، أو في نتاجه الفني، أو في أي مظهر من المظاهر الشعبية العامة»[2].

فهذه الأصالة، وإن كانت تمثل «التجربة الإنسانية لهذا الشعب، والتي تحولت بفعل الظروف الضاغطة إلى عمق في تاريخه، بحـيث أصبحت كالمقدسات[3]» فإننا لا نجد مـا يمنع من مواجهتهـا بحركة الحداثة، مـا دامت من صنع البشر،

(١) مجلة المنطلق، ص ١٩٤.

(٢) نفسه/ ١٩٤.

(٣) نفسه.

ومن نتائج الحركة التـاريخية، وتنتمي إلى المتغيـرات؛ فهي ذاتية، تختلف عن الثـابت الذي هو موضـوعي، ومن هنا تكون «الحـداثة تمثل حالة من حـالات الثورة على بعض ما قد يعـتبر أصالة بالمعنى الغالب على الذهنية الشـعبية، من دون أن يكون له جذور على مستوى الحقيقة»[1].

وإذاً فهناك ـ في رأي فضل الله ـ مستويان ثقافـيان يمكن تحديثهما: أحدهما يكتسب قوة المقدس، ولكنه ليس في الحـقيقة من المقدسات، وإنما قد اكـتسبها بفعل ظروف ضاغطة، وثانيهما يعد من خصائص الشعب في جذوره العميقة، فهو يمثل الاعتزاز القومي وحسب، ولا يمثل الحقـيقة الثابتة ـ أما المستوى الذي لا يمكن تحديثـه؛ لأنه في الأساس ليس منتـمياً إلى المنتـجات البشـرية، الفنية والفكرية، وإنما يمثل الخـالد «الحقيـقي»، الذي يمثل جانبـاً من الأصالة، كـما تختزنها الأشياء في وعي الأمة، فيتساءل فضل الله بشأنه: «كيف يختزن الشيء أصالتـه؟ هل يختزنهـا من ناحية تمثلـه للحقيـقة في ذاتياتهـا؟ ثم يجيب: «إن الأصالة حينذاك تكون حركة لا تملك بعداً زمنيـاً، بل هي حركة تتصل بالحياة، تجمع الماضي والحاضـر في حركتها، وتستـشرف المستقبل حتى تحـتضنه للعمق الذي تتمثل فيه الحقيقة»[2].

وهكذا تتبين وجهة نظره في التحديث في إطار الأصـالة بأبعادها ومستوياتها الثلاثة: الثـابت المقدس فعلاً، والمتـغير المقـدس وهماً، والمتغيـر الذي يعد من خصائص شعب ما.

ويبدو لي أن هذا الرأي يتفق بعض الاتفاق مع وجـهة نظر الترابي، وأحمد بسام سـاعي السابقة، التي فرق فـيها بين الأعـراف الفنية والقواعد، مـبيناً أن

(١) مجلة المنطلق، ص ١٩٣.

(٢) نفسه/ ١٩٦.

القاعـدة تتصل بالجوهر، ومن ثـم لا يمكن تغييـرها، أما العرف، فـلا يتصل بالجوهر، ومن ثم لا يؤدي تغـييره إلى تغيـير جنسي في الفن[1]، على أن هذا المجال الذي تدور فـيه أفكار بسام سـاعي، هي التي يختصـرها فضل الله في المستويين المتغيرين السابقين اللذين يتـولدان عن الحركة الذهنية للبشرية، قائلاً: «أما عندمـا تكون الأصالة ناتجة عن حـالة ذهنية غالبـة على التفكير الشـعبي، المتجذرة في عمق التمثل الثقافي لهـذا المفهوم أو ذاك، أو لهذا الشكل التعبيري أو ذاك، فإننا في هذا المجال قـد نعتبر الأصل شيـئاً متجذراً فيـما هو التاريخ، ولكننا لا نستطيع أن نعتبره متجذراً فيما هي الحقيقة، أو فيما هي حركة الحياة. إنه عند ذلك يأخذ مـفهوم أصـالته من قدمـه التاريخي، وتأثيـره على الذهنية العامـة. ولذلك يمكن أن يتحـول ما هو أصيل في هذا المعـنى إلى كونه شيـئاً طارئاً يفسح المجـال لأية نقلة جديدة في استبـداله بمفهوم آخر أو مـشابه آخر. وبذلك فإننا قد نعـتبر الأصالة في بعض مـراحلها حالة من الحداثة باعتـبار ما سبقـها، وعند ذلك لا يختلف مفـهوم الأصالة عن مفهـوم الحداثة، من حيث طبيعة دائرته التاريخية باعتبـار أنه كان حداثة بالنسبة إلى الأشكال التي سبقته، أو بالنسبة إلى المضمون الذي سبقه»[2].

إن الفرق بين نوعين من الأصالة قائم في طبيعة الركيزة التي يصدر عنها كل منهـما، أما أحـدهما فـمتـجذِّر في التـاريخ، والتاريخ حـدث زماني تصنـعه الظروف، وأما ثانيهما فـمتجذر في الحقيقة، والحـقيقة وحي خالد: ﴿**لا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلا مِنْ خَلْفِهِ تَنزِيلٌ مِّنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ**﴾ [فصلت: ٤٢]، فالأصالة بالمعنى الأول يطرأ عليـها ما يطرأ علـى التاريخ من أسبـاب التبديـل والتغيـير

(١) ساعي: الواقعية الإسلامية ص٦٦.

(٢) فضل الله: حوار أدبي مع ... ص١٩٦.

والتحول، وهي بالمعنى الثاني غير قابلة للتغير والتحول؛ لأنها «ترتكز على الماقبل، وتستشرف سمات المابعد»[1]. مما يضفي عليها صفة الديمومة والثبات، ومن ثم الخلود، لصلاحها وانسجامها مع كل الأزمنة والأمكنة، التي يقوم فيها الوعي الثقافي للأمة أو الشعب على الإيمان والعمل الصالح، وهما العاملان اللذان يربطانها بالعمق الإنساني.

ولكن مهما يكن من أمر تعدد أوجه الأصالة ومستوياتها، ودرجة قوتها وتجذرها، فإنها تبقى ـ بصفة مجملة ـ عاملاً فعالاً في ربط الشعب بالثورة الثقافية التي يريد المجتمع، أو المبدع أن يحدثها في فضاء ما. وهي تملك أن تؤدي الرسالة بشكل أعمق مما لو كان الاعتماد على الحداثة وحدها، «لهذا كان الفرق بين الأصالة وبين الحداثة من حيث الديناميكية ينطلق من الجذر العميق الذي تملكه الأصالة في وعي الشعب فيما يتمثل فيه من الحقيقة، أو فيما يمثله من تجذر في الذهنية التاريخية للأمة على أساس الظروف الموضوعية التي جذرت ذلك. أما الحداثة فهي حالة طارئة، ربما لا يتفاعل الناس معها كتفاعلهم مع ما يعتبرونه من الأصالة»[2].

وفوق ذلك، العامل النفسي الذي يهز الشعب أو الأمة من الجذر العميق، الذي تحتضنه الأصالة، نجد ميزة ثانية تميزها، وهي بحكم استشرافها ـ بالاعتماد على الثابت ـ على المستقبل وارتباطها بالحاضر والماضي، تستطيع أن تستبطن «حركة الحدث المستقبلية، وتضمن له ـ على صعيد المنهج ـ ثوراته الأصلية، على الشكليات والمضمونيات، كنسق للتطور المعرفي»[3]، دون أن يؤدي ذلك

(١) مجلة المنطلق، ص ١٩٦.

(٢) نفسه/ ١٩٧.

(٣) نفسه/ ١٩٦.

إلى أن تكون الثورات مجرد تقليعات وموضات، سرعان ما تزول وتتلاشى.

ومن هنا نجد الحداثة الإسلامية تتحرك في فضاء رحب على أرض صلبة لا ينال من عزيمتها شيء، حتى وإن كان سيرها بطيئاً، فإنه يضمن بلوغ الغاية والمقصد، بخلاف الحداثة التغريبية، التي قد تكون نتيجة إحباطات نفسية إنسانية، أو انبهار بموضوعات ثقافية، مما يجعل أصحابها يضربون ضرباً عشوائياً، لأنهم يحبون الرفض للرفض، لكونهم يضيقون بالقوالب الجاهزة والفكر الرسمي والقهر الفكري. ولكن في جميع الأحوال، يعجزون عن طرح البديل، فهم يتحركون في متاهات الرفض من دون أن يكتشفوا العلامات، التي تفتح لهم الآفاق الجديدة لينطلقوا في عملية تأصيل لفكر أو منطلق جديد[1]. ولعل هذا النمط من الحداثة هو ما عبر عنه القرآن بقوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾ [الشعراء: ٢٢٥].

ومجمل القول:

لقد كانت مشكلة الحداثة والأصالة من أبرز مشكلات النقد الإسلامي المعاصر. وقد طرحت بحدة، بسبب الشعور العام بالتخلف الذي تعيشه الأمة الإسلامية. ولكن على الرغم من اتفاق النقاد المعاصرين جميعاً على الأسباب الجوهرية التي من أجلها طرحت مشكلة الحداثة والأصالة، فإنهم يختلفون بعض الاختلاف الذي يحتمه تباعد المرجعية، التي يصدر عنها كل لفيف على حدة. ولعل من أهم أسباب الاختلاف تلك التي سجلها قديماً الشاطبي حين طرحت المشكلة بحدة في عصره، وأرجعها إلى الجهل بأدوات الفهم وآلياته والجهل بالمقاصد، والثقة في العقل، واتباع الأهواء[2]. على أننا نسجل إضافة

(١) مجلة المنطلق، ص ١٩٦.

(٢) الشاطبي: الاعتصام، ص ٤٧٠.

إلى ذلك الانبهـار بالغرب وبريق حضارتـه، وجمود المنهج وآلياته في عـصور الانحطاط التي تشكل مـوروثاً ليس من الهين تجـاوزه، ولا التعـامل معـه دون تمحـيص، وشيـوع الفكر الإلحادي، الذي دعـا إلى التنكر لكل الثـوابت التي تشكل جوهر الأصالة، ومن ثم الركيزة الأساسية للحداثة.

وعلى هذا الأسـاس، وبسبب تلك الاخـتلافـات، ظهرت اتجـاهات ثلاثة، بحثت مشكلة الحداثة؛ وهي: التيار الجـامد، والتغريبي، والتجديد الإسلامي، الذي يمكن أن ينهض على أنه بديل لهما لأصالته وعلميته.

وقد كان من الطبيعي أن يتوجه التجديد الإسلامي بالنقد اللاذع لتيار الجمود وتيار التغـريب على حد سواء، لكونهما ينقـلان ويقلدان ولا يبدعان، ومن ثم يشاركان مشاركة فعالة في تعطيل عجلة التحديث الحقيقي، بسبب ما يطرحونه من تحديث وهمي، كالذي تزعمه آدونيس، منطلقاً مـن أصالة مزعومة وفاسدة كان يمثلها أبو نواس وبشار بن برد.

على أن الأصالة الحقـيقية لها قوة الاتزان والاحتـواء للأبعاد الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقـبل؛ لأن من طبيعتها الثبـات في بعض جوانبها، مما يعين على استشراف المسـتقبل. ولكن ذلك لا يمنع الحداثة من أن تثور ـ وهذا من طبيـعتها ـ ضد الجامـد في الأصالة بمعناها التاريخي، إذا فـقد مسوِّغ الوجـود، وصار لا يصلح لمواكبة التطور المعرفي. وهكذا يموت البالي، ويتجدد الفن والفكر شكلاً ومضموناً، ويتلاشى التحديث التغـريبي لفقده سر الثبات الذي هو من صفات الأصالة التي تنكر لها.

وتزول فكرة التجديـد للتجديد[١] لأنها تفـتقد للدافع القوي، الذي يمنحـها الشرعيـة، كما تندثر المقولات التي ليس لها تأسـيس أصيل كالرفض للرفض،

(١) حسن الترابي: تجديد الفكر الإسلامي، ص ٥٦.

والرفض من دون طرح البديل الجـاد، الذي يبني ولا يهدم، والحـداثة الشكلية التي لا يمكن أن تمنح الفكر والحياة حداثة، وإنما تمنح الأسلـوب حداثته ليصبح مجرد وهم يرفض الحقيقة ويعمل على التـخدير، مما جعل محمد حسين فضل الله يعد النص الشكلانـي نصاً أمياً بسـبب إهمال القيـمة الفكرية للنص، وأن حداثة الشكل قد تزامن ظهور أغلب تياراتها مع انهيار تعاليم الكنيسة، مما جعل هذا الاتجاه الشكلاني يبـتعد عن فـهم الأشياء، ويكتفي بـتخييلهـا، يرسم لها صـورة في الخيـال، ولكنه لا يحـاول أن ينطلق في عـمليـة رؤيا، لأن الرؤية البصرية يمكن أن ترتبط بالشكل، ولكن الرؤيا الداخلية التي يبـتعد الشكل فيها عن مسألة الإحساس، لابد أن ترتبـط بالعمق، ولن تستطيع أن ترتبط بالعمق، إلا إذا استـطاعت أن ترتبط بالحقـيقـة بالطريق السليم الذي يجـمع بين الإيمان والعقل، بعيداً عن العقلانية الصرفة التي لا تحوز الحقيقة بشكل مباشر من دون وحي ولا عقل، لأنهم لا يحصلون على الحقـيقة وإنما يحصلون على صورة لما يفكرون به ويعدونه حقيقة وهو ليس كذلك[1].

فهل يمكن أن نعد مسألة الثابت والمتحول مسألة تقع بما هي كذلك في المنهج الوَسَطي؟ نعم، ذلك مـا يعتقـده عمـاد الدين خليل؛ إذ يؤكد أهمـية «الموقف الوسطي للنظرية الإسلاميـة، بصدد الثابت والمتحول، (السـتاتيك والديناميك) في تيـار الإبداع. إنه بتركـيز بالغٍ رفض للسكون التـام من جهـة، وللحـركة العميـاء من جهة أخرى، احترام لعناصـر الديمومة والثبات من جهـة، وانفتاح على قوى التجديد والتغيير والتحول من جهة أخرى»[2].

* * *

(١) فضل الله: حوار أدبي، ص١٩٩-٢٠١.

(٢) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٤٧.

الفصل الرابع
التجربة الشعورية ومسألة التوتر

التجربة الشعورية

ما معنى التجربة الشعورية؟ وما الفرق بينها وبين التجربة الأدبية عامة والشعرية بصفة خاصة؟ وما عناصر التجربة الشعورية؟ أهي الأحاسيس والمشاعر فحسب؟ أم أنها تستتبع عناصر الأدب التشكيلية من خيال وموسيقى؟ والعنصر المنظم: «الفكر».

ثم ما علاقة التجربة بالموضوع؟ وأخلاقيات الموضوع والوسائل؟

وهل يمكن للتجربة أن تعني شيئاً خارج صدق العاطفة والعقيدة والتصور؟

ثم ما دور التوتر في إغناء التجربة وتفجيرها؟

تلك هي الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها في هذا الفصل، في ضوء النقد الإسلامي المعاصر، ولكن ليس قبل أن نعرف التجربة بمفهومها العام.

١- ما هي التجربة؟

تطلق التجربة بمعناها العام، على الاختيار الذي يوسع الفكر ويغنيه. كما تطلق على التغيرات النافعة، التي تحصل لملكاتنا والمكاسب التي تحصل لنفوسنا بتأثير التمرين. وقد تطلق على التقدم العقلي الذي تكسبنا إياه الحياة عن طريق التربية واللغة والتقليد، أو بالوراثة النفسية والفيزيولوجية، ولكنها لا تطلق على التغيرات السلبية؛ كالنسيان وفساد الأخلاق؛ وإنما يطلق لفظ التجربة على

التغيرات النافـعة، ويفرق الفلاسفة بين التجـربة الخارجية، التي تتم عن طريق الإدراك الحسي، والتجربة الداخلية التي تتحقق عن طريق الشعور[١]، وتختلف التجـربة العلمية عن التجـربة في الأدب؛ لأن الأولى وسيلة، أما الثانيـة فهي نفسها مـادة الأدب الأصلية، والأولى تفقد قيمـتها بتحقق الهدف، أمـا الثانية فتبقى محتفظة بجدتها وحرارتها[٢].

تعريف التجـربة الشعورية: عرف الدكتـور شوقي ضيف التجـربة الشعرية، بأنها «حدث وجـداني أو عاطفي، حدثٌ ينبع من نفس صاحـبه ومن عقله، ومن كل حواسه ودخـائله النفسيـة والفكرية الظاهرة والباطنة، حدث عاشـه أوضح ما تكون المعيشة، عاشه في تريث وبطء، يتأمل فيه منتقلاً من جزء إلى جزء، متمهلاً كما يصـعد إلى قمة جـبل شامخ»[٣] ثم يبين أكثر: «إنهـا حدث له بدء ونهاية، حدث قائم بذاته، له تميزه وله طوابعه وصفاته التي تشيع فيه والتي تشخصه»[٤].

ولكن حين نتأمل هذا التعريف، لا نجده ينـطبق على التجربة الشعرية، وإنما هو دال على التجربة الشعورية، التي تعني الحيرة النفسية، التي تتكون لدى أي إنسان إزاء مؤثرات معـينة متشابهة يعاني منهـا أو يتعذب بسببها، أو تسـتغرقه بجمالها فيندمج فيها بفكره ووجدانه ومشاعره قبل أن يختار لها الإطار التعبيري الذي يشكلهـا ويمنحهـا الوجود بالـفعل بدلَ الوجـود بالقوة، وقـد يكون هذا الكلام منطبقاً علـى تعريف الدكتور محـمد غنيمي هلال حينما عـرف التجربة الشعرية بقوله: «نقصد بالتجربة الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها

(١) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص ٢٤٣. دار الكتاب اللبناني.

(٢) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٤٨.

(٣) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص١٣٨.

(٤) نفسه.

الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عـميق شعوره وإحساسه، وفيـها يرجع الشاعـر إلى اقتناع ذاتي وإخـلاص فني لا إلى مجرد مـهارته في صيـاغة القول ليعـبث بالحقائق أو يجـاري شعور الآخـرين لينال رضاهم. . . والشاعر الحق، هو الذي تتـضح في نفسه تجربته، ويقـف على أجزائها بفكره، ويرتبها ترتيباً قبل أن يفكر في الكتابة»[1].

ويدل على أن التعريفين السـابقين يعبران عن التجربة الشعـورية لا الشعرية قول غنيمي هلال نفسه: «لكل تجربة شعرية ناحيتان: الأفكار والخواطر المجردة، وهذه في طبيعتـها لا شعرية، ثم العملية الشعرية نفـسها التي تقوم على وضع الأفكار في قوالب خاصـة معتمدة على تـكرار الوزن والنغمة والقافيـة والحركة الموسيقية، مع مزاوجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف»[2].

ومن هنا نقـول: إن التجربة الـشعورية شيء غـير التـجربة الشـعرية؛ لأن الأولى عبارة عن مـادة خام، يمكن أن تعتلج وتعتـمل في نفس أي شخص له شعـور حاد وإحساس دقـيق، أما التجـربة الشعرية فتـتطلب الصفات النوعـية والأدوات التشكيلية التي تمنحها الوجود الفعلي.

وعلى أي حال، فالذي يعـنينا هنا، هو التجربة الشعـورية، التي هي إفضاء بذات النفس بالحقـيقة، كـما هي في قلب الشـاعر وفكره، من إخلاص يشـبه إخلاص الصوفي لعقيدته[3].

إن التجـربة الشعورية هي الحـالة النفسـية التي تحصل نتـيجة التـقاء الذات النفسـية مع العالم الخارجـي، إنها تحصل نتيـجة للتفـاعل بين الذات الداخلية

(١) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٨٣.

(٢) نفسه/ ٣٨٤.

(٣) نفسه.

للإنسان والعالم الخارجي، في اسـتجابة يستغرق فيـها المتأمل الكون أو الحادث استغراقـاً، ومن ثم كانت التجربة الشعورية بمثابـة الوجود الخام الأسبق للنص الأدبي «فـالوجـود الأول للنص الأدبي هو داخـل الذات، وهو بداية عـمليـة الإبداع الفني، نسميه اصطلاحاً: التجربة الشعورية»[1].

وهذه التـجـربة، وهي على ما هـي عليه من الوجـود الخـام، لا يمكن أن نصنفها في إطار فني معين، فهي في هذه الحالة «رصيـد إنساني عام يشترك فيه البشر بنسب متفاوتة»[2].

تكوُّن التجربة

كيف تتكون التجربة الشعورية وكيف تتحول إلى تجربة أدبية شعرية أو نثرية؟ يعتقد محمـد قطب أن «التعبير الفني يعتمد دائماً على ذخيـرة نفسية وشعورية مختزنة في باطن النفس»[3]، ومعنى ذلك أن التجربة النفـسية ـ من حيث هي خبـرة الإنسان عن شيء مـعين وموضوع مـحدد ـ إنما تنشـأ في النفس نتيـجة التفاعل الذي يحدث بين الذات الداخلية والموضوع الخارجي، إذ هنا يبدأ شعور الإنسان بخصائص الموضوع وأثره على النفس، ومن ثم تبـدأ الخبرة في التغير، ويأخذ الكسب التجـريبي في التمرين والتقدم، كلما تكرر الفـعل التجريبي في هذا التفـاعل، سواء بالصورة نفسـها، أو بالصورة المشابهـة لها. ولكي نوضح ذلك نفرض أننا بإزاء الحـديث عن تجربة الموت؛ إذ من الطبيـعي أن الإنسان لا يمكن أن يجـرب الموت من حيث هو فـعل يحدث له، ولكن يمكن أن يعـايش فعل الموت إحساسـاً وشعوراً مع الموضوعات الخارجـية، إذ ـ وهو ينمو طفلاً ـ

(١) عبد الباسط بدر: مقدمة في نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٥.

(٢) نفسه/ ١٦.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص٧.

يرى مشاهد الموت المفزع وما يستتبعه من بكاء وعويل، ثم تأخذه هذه المشاهد في التكرار بصور مختلفة، فيرى رؤية العين النمل يداس، وقد يشارك في عملية القتل بنفسه في هذه الحالة، وقد يشارك أباه في ذبيحة العيد، ثم يكبر شيئاً فشيئاً، وتكبر معه التجربة عن طريق مشاهدة أفلام سينمائية تغني التجربة الشعورية عنده، ثم يقرأ الكتب التاريخية والدينية، فإذا هو يزداد خبرة بالموضوع. وهكذا تصبح تجربته الشعورية وخبرته النفسية بموضوع الموت غنية ومتنوعة وعميقة، سرعان ما تظهر في العمل الإبداعي الواحد بصور مختلفة، يمكن رصدها وملاحظتها سواء أكانت من مصدر الشعور أو اللاشعور.

ومن هنا يمكن القول: إن الأصل في التجربة الشعورية أنها نوع من المعرفة المكتسبة، وربما كانت موروثة عن طريق الإدراك الحسي والشعوري، فهي إذاً مخزون ثقافي. ويرى عبدالباسط بدر «أن الأديب في إبداعه بين حالتين: حالة واعية، وأخرى غير واعية، وفي الحالتين يتأثر بمخزونه الثقافي والفني والعملي وبأحداث حياته، التي تستقر في الشعور واللاشعور»[1].

ولعلنا يمكن أن نتبين ذلك أكثر في هذا النموذج الذي نعرضه من تجربة شعرية للشاعر أبي العلاء المعري قالها يرثي فقيهاً:

غير مجد في ملتي واعتقادي ... نوح باك، ولا ترنم شاد

وشبيه صوت النعي إذا قيـ ... ـس بصوت البشير في كل ناد

أبكت تلكم الحمامة أم غَـ ... ـنت على فرع غصنها المياد؟

صاح! هذي قبورنا تملأ الرحـ ... ـبَ فأين القبور من عهد عاد

خفف الوطء ما أظن أديم الـ ... أرض إلا من هذه الأجساد

(١) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص١٩.

وقـبـيح بنا، وإن قـدم العـهـ ـد، هـوان الآباء والأجـداد

رب لحـد قـد صار لحـداً مـراراً ضـاحكاً من تزاحم الأضـداد

ودفـين علـى بقـايا دفـينٍ في طـويل الأزمـان والآباد

فـاسأل الفـرقدين عـمن أحسَّـا من قـبـيل، وآنسـا من بلاد

كم أقـامـا عـلى زوال نهـار وأنـار المدلـج فـي سـواد

تعب كلـهـا الحـيـاة فـمـا أعـ ـجـب إلا من راغب فـي ازدياد

إن حزناً في سـاعة الموت أضـعا ف سـرور فـي سـاعـة المـيـلاد

خلق الـناس للبـقـاء، فـظلت أمـة يحـسـبونهـم للنفـاد

إنما يـنقلون مـن دار أعـمـا لٍ إلى دار شـقـوة أو رشـاد

ضجـعة الموت رقدة يسـتريح الـ ـجسم فيـها والعيش مثـل السهاد

أبنات الهـديل! أسـعدن، أوعـد ن قليـل العـزاء بالإسـعـاد

إيـه للـه دركـن فـأنـتن اللواتـي تحـسن حـفظ الوداد

ما نسيتن هالكاً في الأوانِ الـ ـخـال، أودى من قـبل هُلك إياد

كل بيت للـهـدم مـا تبـتني الور قـاء والسـيـد الرفـيع العـمـاد

بان أمـر الإله، واخـتـلف النا س فـداع إلى ضـلال وهاد

والذي حـارت البـرية فـيـه حـيوان مـسـتحـدث من جمـاد

واللبـيب اللبـيب من ليس يغـتـ ـر بكون مـصـيـره للفـسـاد[1]

فلو تأملنا هذه التجـربة الشعرية، لوجدنا تراكـماً معرفـياً، وخبرة نفـسية، تضافرت من أجلها عناصـر وتجارب شعورية ومواقف نفسيـة، وأحداث وثقافة تراثية، بعضها قد تسلل إلى شعور المبـدع عن طريق الممارسة الفعلية، وبعضها

(١) المعري: سقط الزند، ص٧ـ٨، ١٢.

عن طريق المعايشة الوجدانية، وبعضها الآخر عن طريق الثقافة التاريخية والدينية. وهي بمجموعها لم تكن تجربة يوم، وإنما كانت تجربة حياة تفجرت في يوم أو في لحظة شعرية، لتكون قصيدة عند هذا الشاعر، كما تفجر مثلها عند غيره لتكون رواية أو مسرحية أو صورة أو تمثالاً.

إن التجربة إذاً ليست إلا مخزوناً شاملاً لكل عناصر خبرة الحياة الإنسانية لشخصٍ ما، ولكن هذه التجربة من حيث هي مخزون ثقافي، نفسي وشعوري ولا شعوري «يؤثر في تجربة الأديب، فيتدخل في اختيار الموضوع، وطريقة معالجته، وفي الصور والرموز التي يعبر بها عن التجربة، أو يبني بها معادلاً موضوعياً للتجربة»[1].

ففي القصيدة السابقة نلحظ في الطباق تقدم الصورة الحزينة على الصورة المفرحة «نوح باك ولا ترنم شاد»، وفي الرموز نلحظ: «بنات الهديل»، «القبر» «الدفين» . . . وهكذا يتبين أن «ثقافة الأديب وحياته وخبراته، هي الخلفية اللازمة لتجربته الشعورية، والإطار الذي يوجه عملية الإبداع»[2]، ومن ثم لا نملك إلا أن نؤكد مقولة محمد قطب حين يقول: «إن التعبير الفني يعتمد دائماً على خبرة نفسية وشعورية مختزنة في باطن النفس، تسعى إلى التعبير عن ذاتها في صورة موحية»[3].

تحول التجربة الشعورية إلى تجربة أدبية:

تظل التجربة الشعورية شيئاً عاماً غير محدد يشترك فيه المبدع وغير المبدع، إلى أن تأخذ طريقها إلى التشكل، لتصبح بعد ذلك تجربة شعرية أو قصصية أو

(١) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص١٩.

(٢) نفسه/ ٢٠.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص٧.

روائية، فمن «الطبيعي أن الإبداع لا يتكامل ولا يعرف على حقيقته إلا بعد خروجه من عالم الذات المغلقة في قصة أو مسرحية أو غير ذلك. وبذلك تسبق التجربة الشعورية عملية التعبير دائماً، وتكون الأساس الفكري والعاطفي للنص الأدبي»[١].

ثم إنها لا تتحول بإرادة كاملة إلى عمل إبداعي، وإنما تتحول بطريقة عفوية عند أصحاب الإلهام ومن كان لهم الاستعداد والقدرة على التشكيل، وذلك لأن «التجربة الشعورية عملية معقدة وغامضة، في بعض الأحيان يحس بها الأدباء، ويعيشون تفاعلاتها بعفوية تامة غالباً، وإذا ما حاولوا أن يتأملوها أو أن يتدخلوا فيها بوعي تام في فترة توقدها خَبَت أو انطفأت؛ لأن العمل العقلي يهدئ الانفعال، ويحول التجربة إلى تفكير بارد، فيفقد النص الأدبي عنصراً مهماً هو الانفعال الحي»[٢].

غير أن التجربة الشعورية تعرف لدى المبدع تحولاً وتغيراً وتميزاً قبل عملية التشكيل تنجم عن الاستعداد الذي يتميز به عن غيره من الناس، فالتجربة الشعورية، وإن كانت رصيداً إنسانياً يشترك فيه البشر جميعاً، فإنهم يتفاوتون حتى يكون أحدهم أعمق شعوراً من غيره، وهو ما يميز في الحقيقة الأديب عن غيره، فالأديب يتميز بتوقد الانفعال في التجربة الشعورية وبالقدرة على التعبير عنها بأدوات لغوية مناسبة[٣]، وربما لذلك السبب كان ابن وهب يرى أن الشاعر «لا يستحق هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفًّى»[٤].

(١) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص١٥.

(٢) نفسه/ ١٥-١٦.

(٣) نفسه/ ١٦.

(٤) ابن وهب: البرهان في وجوه البيان ص١٣٠.

فالمبدع يتميز عن غيره بعمق الشعور، ودقة الإحساس والملاحظة، وشدة التأمل، وقوة الإدراك، مما يجعله يعطي التجربة الشعورية بعداً أعمق، وإدراكاً أقوى، وإحساساً أدق. ومن هنا استحق اسمَ المبدع أو الشاعر أو الأديب، لا من جهة تمكنه من الأدوات التشكيلية وحسب، وإن ظلت لحظة التشكيل هي صانعة الوجود الأدبي، وقد تبلغ التجربة الشعورية لدى المبدع مبلغاً عظيماً حينما يتحد في رسم ملامحها الداخل مع الخارج، ويتضافر على تكوينها الظاهر والباطن، ويتناصر في نسجها الذاتي والموضوعي، فالتجربة الأدبية ـ كما يرى عماد الدين خليل ـ تبدأ «بالتجربة الشعورية، التي تحركها صورة خارجية في الكون والطبيعة والعالم، وتوسع مداها عاطفة حب وإيمان وتناغم وجداني مع الخارج وهذه هي قمة التجربة الشعورية التي تعبر عن نفسها بالفن والأدب»[1]، بل إن عنفوان التجربة يصنعه هذا التماسك بين الباطن والظاهر «عنفوان التجربة يصنعه الإحساس الشعري والمعاناة الصوفية»[2] وهذه هي التي «تصنع شاعراً ممتازاً من المصاف الأولى»[3]، وعلى هذا الأساس أمكن أن يقرر سيد قطب أن العمل الأدبي هو «التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية»[4]، وأن «التجربة الشعورية هي العنصر الذي يدفع إلى التعبير، ولكنها بذاتها ليست هي العمل الأدبي لأنها ما دامت مضمرة في النفس لم تظهر في صورة لفظية معينة فهي إحساس أو انفعال لا يتحقق به وجود العمل الأدبي»[5] وأن التجارب الشعورية، هي مادة التعبير الفني كله: الشعر الغنائي منه وغيره

(١) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، ص٢٢.

(٢) عماد الدين خليل: محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ١٠٧.

(٣) نفسه.

(٤) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٧.

(٥) نفسه.

من الفنون وإن كانت في الشعر الغنائي أوضح[١].

ومـعنى كل ذلك: أن التجـربة الشعـورية تكتـسب الوجود الفني الفـعلي، حينمـا تأخذ طابع الصـورة والتشكيل، بل الصـورة الموحية والتـشكيل البليغ، وقديماً قال أرسطو: «إن النظام والتناسق والتحـدد هي الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال»[٢].

علاقة التجربة بالتصور:

لئن كانت التجـربة لا تنهض إلا باكتمال عناصرهـا الأربعة التي تتشكل من الأحاسيس والمشاعـر والعواطف والأفكار، كمضامين الخيـال والتصوير والنغم والموسيقى، كشكل ينهض بوظيفة التوصيل، كما سيتبين من بعد، فإن التصور والعقيـدة تعد أهم ميزة لأصـالة التجربة وفرادتهـا، بحيث لا يمكن أن نصنف التجربة الأدبية في إطار أدبي مـعين، إلا باعتبار العقيدة وطبيـعة التصور الذي يؤطر تلك التجربة ويضع لهـا المرجعية. يقول عماد الدين خـليل، متحدثاً عن الفن الإسـلامي: «إن هذا الفن يرتكز بالدرجـة الأولى على أعمـاق التجـربة النفسيـة والوجدانية المنبثـقة عن هذا التصور الإسلامي للـوجود والعالم؛ فكل عنصر من عناصر الكون والحياة، وكل قيمـة من قيمها تحرك الفنان المسلم سلباً أم إيجاباً، تـهزه من الأعمـاق، وتدفعـه إلى التعبـير عن تجـربته، إلى القـيام بمحاولات فنية جادة، من أجل تعميق وإغناء التجربة الشعورية»[٣].

فالتصور هو الذي يغني التجربة ويطبعها بالطابع المميز، الذي يمنحها أصالتها وشخصيتها وذاتيتهـا وفرادتها وتميزها، ومن ثم يرى الناقد الإسلامي أن التركيز

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٢.

(٢) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية ... ص١٢٠.

(٣) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، ص٤٣.

على التصور الإسلامي في الفن الإسلامي أمر أساس؛ فـ«الفن الإسلامي يريد من الفنان أن يصل تلك الأبعاد كي يكون تعبيره موازياً لتجربته، مغطياً إياها بتكافؤ تام، وليس أروع من التشكيل في هذا المجال»[1].

والسبب في ارتكاز النقد الإسلامي على هذه العلاقة بين التجربة والعقيدة، يعود إلى أصول نشأة الفن أصلاً؛ إذ كانت «العقيدة هي المحضن الأول للأدب؛ ففي ظلها ولدت أجناسه كلها، وفي رعايتها نمت وتطورت وارتبطت بها ارتباطاً قوياً ما يزال قائماً إلى يومنا هذا، حتى ليصح أن نقول: إن الأدب مرتبط ارتباطاً عضوياً بالمعتقد»[2] كما أن الفن الإسلامي قد تمت ولادته أساساً في المسجد[3]. ولكن كون المحضن الأول لجميع الفنون كان هو الدين، لا يمنع من وقوع الاختلاف في التجارب، بل يجب أن نلحظ الاختلاف باختلاف العقائد والتصورات، فنحن لا نكاد ندخل في مكونات تجارب الأدباء، حتى نقف على مفترق الطرق التي تذهب بالأدباء مسالك شتى تبعاً لمرجعياتهم ومعتقداتهم. فالأديب الإسلامي الذي يعتنق العقيدة الإسلامية ويتمثلها حق التمثل لابد أن تتأثر تجاربه من جميع النواحي الفكرية والوجدانية والعاطفية والتصويرية بهذه العقيدة، «وبقدر ما يكون ملتصقاً بالعقيدة ومنصهراً بوجدانه، في تصوراتها تتميز تجربته، لأن ارتباطه بالعقيدة، يعني أن رصيده الثقافي وخبراته متصلة بها»[4].

ولكن إذا كان هذا الاختلاف القائم كان بسبب التباين في المعتقدات

(١) في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٤٤.

(٢) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٢٤ـ ٢٥.

(٣) سمير الصائغ: الفن الإسلامي، ص ٨٣.

(٤) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص٣٤.

والتصورات، فما القول في الاختلاف على مستوى العقيدة الواحدة؟ فضلاً عن أن سيد قطب قد بين أن التجربة الواحدة ليس لها إلا تعبير واحد، فإنه في الحقيقة قد قرر قبل عبد الباسط بدر أنه لا يوجد اثنان على وجه الأرض تتماثل مشاعرهما؛ لأن كل فرد في الحياة قد تصور الكون صورة خاصة على نحو من الأنحاء، فغدا للكون نسخ متغايرة بعدد هؤلاء الأفراد[١]. وهذا الطابع الذي يجعل الفن يتميز من مبدع إلى آخر هو «السمة الأولى للتجارب الشعورية في العمل الأدبي، ومنه تستمد قسطاً من قيمتها في ميزان النقد»[٢] ذلك؛ لأن طريقة الشعور وتصور الأديب للكون والحياة، وإحساسه بهما، هو الذي يهيمن على الأسلوب وطريقة التعبير اللفظي وطريقة تناول الموضوع. فالقيمة الشعورية هي المقصودة أولاً وأخيراً[٣]. ولعل أوضح مثال على ذلك هذا التشابه القوي بين آداب الجاهليات كلها، يقول سيد قطب: «والذي يراجع أشعار امرئ القيس في جاهلية العرب يجد لها نظائر في أشعار الجاهلية الإغريقية والجاهلية الرومانية، كما يجد لها نظائر في الآداب والفنون المعاصرة في جاهلية العرب، والجاهليات الأخرى المعاصرة أيضاً... يجدها تنبع من تصورات واحدة، تتخذ لها شعارات متقاربة»[٤]، ولكن هذه القيمة الشعورية تتحدد طبيعتها بطبيعة العقيدة، ويتحدد عمقها بعمق التصور، فإذا كان المعتقد محدود الآفاق لا يعالج من قضايا الإنسان إلا جانباً محدداً، ولا يملك إلا رؤية ضيقة، ولا يقدم إلا حلولاً تتناسب والفطرة البشرية ومنازعها الأساسية، فإن الفرد الذي يعتنقه

(١) قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص١٩-٢٠.

(٢) نفسه/ ٢١.

(٣) نفسه/ ٢٠-٢١.

(٤) في ظلال القرآن ١/ ٦٠٢.

مقيد في ساحة ضيقة شأن الوجودي والماركسي. أما إن كانت العقيدة كالعقيدة الإسلامية آفاقـها غير محدودة، تفتح المجال واسـعاً أمام تجربة الأديب المسلم، لأنها تجمع بين عالمي الحس والغـيب، والمادي والروحي، وتلبي حاجة الإنسان إلى البحث عن الحقـيقة، وإلى الصراع مع عوامل الـهدم، وإلى النضال الدائم من أجل التـغيير والتجـديد والتطور نحو المثل الأعلى، فـإن الأديب في هذه الحال سيجد مجالاً أرحب للتجارب الغنية[1].

وعلى هذا الأسـاس يصبح التـصور أمـراً خطيراً في تحـديد فقـر التجـربة وغناها، وفي سطحية التـجارب وعمقها، حتى لنجـد شوقي ضيف يقرر أن: التجربة العميقة مرتبطة بالحقيقة المطلقة[2].

وهنا يتبادر إلى الذهن ما كان قد ذكره ناقـد قديم بشأن الشعر، الذي اعتمد الحقيقة ونافح عن المثل العليا، إذ ظنه قد ضعف ولان في موضوع الحق، ولان بعـد أن كان قويـاً شديد البـأس حين كان يتناول مـوضوع الشـر، وينطلق من التصور الجـاهلي للحياة والكون، أعني الأصمعي حين قـال: «الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير ضعف، هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره، وقال مـرة أخرى: شعر حسان في الجاهلية من أجود الشعر، فقطع متنه في الإسلام لحال النبي ﷺ»[3].

والحق أن الأمر ليس كما اعـتقد الأصمعي، إذ قدم تعليلاً ليس صـحيحاً، والصواب أن الأمـر كما قال مـحمد قطب، يعـود إلى أنه قد «كانت العقـيدة الجديدة في الواقع تنشئ النفوس إنشاءً جـديداً، كانت تغسل النفوس من أدران

(١) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص٣٨ـ٣٩.

(٢) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص ١٤٢.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص١٩٢.

الجاهلية، ومن موروثاتها القديمة كلها، ومن مفاهيمها المنحرفة، ومن تصوراتها الخاطـئة، وتملأ الفـراغ الحادث أولاً بأول بتـصورات جديدة ومـفاهيم جـديدة ومشاعر جـديدة وسلوك عملي جديد. ومن ثم لم يكن الرصيد الـقديم صالحاً للإيجاد الفني، فقد كان غير موجود في النفوس التي استجابت للدعوة الجديدة، فنفـضت عن نفسهـا كل تراث قديم، وانسـلخت من كل ما يربطهـا بماضيـها الجاهلي؛ من مشاعر وأعمال ووشائج قربى، وصارت تحس نحوه بنفرة وتقزز. ولم يكن الرصيـد الجديد قـد تجمع بعد في الصـورة التي تصلح للأداء الفني، الذي يعبر ـ كـما قلنا ـ عن شحنة مذخـورة تريد الانطلاق، لا عن شحنة في دور التكون، قبل أن تمتلئ بها النفس ثم تفيض بالتعبير»[1].

ومعنى كل ذلك أن التجربة الجديدة لا تـزال فطيراً لم ينضج بعد، إذ تحتاج لكي تنضج إلى أن يكون التصور قد تمثله الأديب وآمن به إيمـاناً عميقاً، يشكل جزءاً من وجداناته ومشاعره. وهذا في رأي محمد قطب يتطلب أن تمر الأفكار الجديدة بمراحل ثلاث لا يتم النضج إلا بهـا، «وهي الانفعال النفسي بالـتجربة الجديدة، ثم اسـتبطان هذا الانفعـال في داخل النفس حتى يمتـزج بأعماقـها، ويعطيها من لـونه ويأخذ من ألوانها، ثم ارتداد التجـربة إلى الخارج في صورة إفراز أو تعبير»[2].

التجربة الصادقة:

يتعـلق بالتصـور والاعتقـاد الإيمان والإخلاص، ومن ثـم تصبح التـجارب مرهونة في نجـاحهـا بالصدق في المعـاناة. ولعله لذلك كان غنيـمي هلال قد سجل بكل ثقـة ملحوظاته حول الغزل العـذري قائلاً: «كان عمـاد هذا الغزل

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص٧ـ٨.

(٢) نفسه/ ٧.

العفيف أمرين: صدق العاطفة وصدق العقيدة»[1]. نعم لقد كان الصدق الفني أبداً أساس نجاح الفن، لأنه يغني التجربة بالعاطفة الصادقة، ويمنح الأدوات الفنية التماسك والتعاضد والتناصر، حينما تهيمن على العملية الإبداعية عاطفة واحدة.

ألم يقل كولردج: «ليست الصور وحدها ـ مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ـ هي الشيءَ الذي يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة، حين تشكلها عاطفة سائدة، وحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة، وحينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية»[2].

فالصدق أساس نجاح التجربة، ولكن كيف يتحقق الصدق وما درجة ذلك؟ نجيب الكيلاني يرى أن «لن يصدق الأدب الإسلامي في تعبيره وتصويره إلا إذا كان الأديب متمثلاً للقيم الإسلامية عن إدراك عميق واقتناع كامل»[3] ولذلك يعد كل تسجيل للواقع الإسلامي على «أسس ومقاييس إلهية موضوعية، هو الصدق»[4]، ويعد على النقيض من ذلك كل تصوير خارج عن هذه المقاييس كذباً وافتراءً، لا لأنه لم يصدق في مطابقته للشرع، ولكن لأنه مخالف للفطرة الإنسانية السليمة. فالخلل يوجد في البنية النفسية أولاً، ثم يتمظهر في النص الأدبي. ولأمرٍ ما كان ابن طباطبا قديماً يقول: «الصدق عن ذات النفس يكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحق في

(١) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص١٩٤.

(٢) مصطفي بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، ص ٢٨.

(٣) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص٢١.

(٤) نفسه/ ١٠٣.

جميعها»[1]، ولكن هذا الحق، أو قل هذه الحقيقة النفسية، تظل بعيدة ما دام الشاعر ينطلق من بنية مختلفة؛ «لأن هناك مقداراً أولياً من الإحساس، مشتركاً في النفس الإنسانية عامة، ما لم تفسد فطرتها. هذا المقدار الأولي تشترك فيه النفوس المختلفة، ثم تأخذ بعده في الافتراق حسب الأمزجة أولاً، ثم حسب الأفراد، فيمتاز إحساس بالدقة، ويمتاز آخر بالعمق، وثالث بسرعة الانتقال، ورابع بإدراك الأوجه المتعددة للمسألة الواحدة، وهكذا . . . والشاعر أصدق إحساساً من ذلك كله؛ لأنه أكثر إدراكاً أو أكثر شعوراً بالحقيقة الطبيعية الخام، الحقيقة التي تنبض بها الحياة نفسها»[2] فالشاعر الحق عند سيد قطب يدرك على هذا النحو من الدقة والعمق والفخامة، فيعبر عن تصوراته بصدق، وهذا ما قصد إليه بقوله: «الشاعر يعبر عن الحقيقة؛ لأنه يتحدث كما يرى؛ ويعبر عما يحس بلا تزييف إذا كان شاعراً جديراً بهذا اللقب النبيل»[3].

وليس من شك في أن التجربة الصادقة تكون عند الأديب المؤمن أعمق، وتكون في ذهنه أوثق؛ لأنه لا يتعامل مع الأشياء من منطلق التزلف والنفاق والرياء، إنما يتعامل مع الأشياء من موقع الإنسان المخلص، الذي يتفانى من أجل الحقيقة ويعانيها، ويبذل من أجلها كل ما يملك من جهد.

فالتجربة الشعرية عبء ومشقة وجهد كما يقول شوقي ضيف[4]، ولكن ليس الشرط في المعاناة أن تكون مقترنة بالممارسة، إنما الشرط فيها أن تدب في النفس وتستغرق صاحبها، «فليس ضرورياً أن يكون الشاعر قد عانى التجربة

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٢٢.

(٢) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، ص٤١.

(٣) نفسه/ ٥٢.

(٤) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص ١٤٤.

بنفسه حـتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحظهـا، وعرف بفكره عناصرها وآمن بها، ودبت في نفسه حميًّاهَا، ولا بد أن تعينه دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير، حتى يخلق هذه التجربة الشعرية التي تصورها عن قرب، على حين لم يخض غمـارها بنفسه»[١] إذ لا بد أن يتوافر فـي التجربة صدق الوجدان، فيعبر الشاعر فـيها عمًّا يجده في نفسه ويؤمن به[٢]. ومن هنا كان «مـحور التجـربة الشعـرية الصدق»[٣] وكانت التـجربة العـميقـة مرتبطة بالحقيقة[٤]، وكان القرآن قد أثنى على الشعراء ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيراً وَانتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا﴾ [الشـعراء: ٢٢٧] ووبخ الذين ﴿يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ﴾ [الشعراء: ٢٢٦].

التجربة والموضوع الأدبي:

بادئ ذي بدء، يمكن القول: إنَّ الموضوع ليس مهماً جداً في العمل الأدبي، بقدر مـا يهم وقعـه على النفس، وتغلغل أجـزائه في ثناياها، ويمكن ببـساطة شديدة أن نلحظ أن الشاعـر الذي أخلص لموضوعه، ولو كان موضوعـاً حقيراً تافهاً، يمكن أن يؤثر فـينا ويقنعنا بأهمية تجربتـه، ولو لـم يكن الموضوع قبل أن يتحول إلى تجربة أدبية مقنعاً.

فهـذا عنترة بن شداد يصف ذبابة فـي روضة، فإذا الذبابة تتـحول في نفس عنترة إلى تجـربة شعرية حيـة، صارت تجري على أقـلام كل الذين تحدثوا عن التجربة الشعرية الصادقة، حـتى لكأنهم لم يجدوا شاهداً أصدق منه في مجال

(١) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٨٥.

(٢) نفسه/ ٣٨٧.

(٣) نفسه/ ٣٨٤.

(٤) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص١٤٢.

الشعر الفسيح، فأوردها ابن قتيبة قائلاً: «ومما سبق إليه ولم ينازع فيه . . .، وهذا من أحس التشبيه قوله:

وخلا الذباب بها فليس ببارح غرداً كفعل الشارب المترنم

هزجاً يحك ذراعه بذراعه فعل المكب على الزناد الأجذم[1]

واستشهد بها كذلك الناقد الفذ حازم القرطاجني في حديثه عن كل ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير، وعدها من المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني التي تسمى العقم؛ لأنها لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة ولا يقدح منها ولا يجري مجراها من المعاني، ومن بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك، لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره، وتوقد فكره، حيث استنبط معنًى غريباً واستخرج من مكامن الشعر سراً لطيفاً[2].

فالموضوع - إذاً - ليس هو الذي يرفع قيمة العمل الأدبي، وإن كان الأديب اللبيب يتحاشى الموضوعات التافهة التي لا قيمة لها، والتي قلما تشكل تجربة هامة، ولذلك رأى النقد الإسلامي، ولا سيَّما عند محمد قطب، أن الفن الإسلامي يتناول الوجود كله، وكل ما يجري فيه من زاوية إسلامية ويستشعرها بحس إسلامي. فقد يتحدث لنا الفنان عن الجبل الشامخ، وقد يتحدث عن بطل أسطوري، وقد يتحدث عن حشرة حقيرة، قد يتحدث عن الجليل، وقد يتحدث عن الحقير فيكون فناً إسلامياً إذا تلقاه في حسه بتصور الإسلام الصحيح وعبر عنه بروح ذلك التصور[3].

معنى ذلك أن الفن الإسلامي لا ينظر إلى الموضوع من حيث العظمة

(١) الشعر والشعراء، ص١٥٥.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٩٤.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص١٧٧ - ١٧٨.

والحقارة؛ لأنها نظرة طبقيــة لا تتناسب مع التصور الإسلامي، ولكن ينظر إليه من حيث الجلالة والتفاهة، فالموضوع التافه يتجاهله لا لحقارته وضعفه، ولكن لتــفاهتــه، فهو يــزدريه لازدراء الدين له، لأن ما يزدريه الدين يجــدر بالأديب الذي له فقه الأدب أن يزدريه، وقــد كان توماس إليوت على حق حــينما أظهر عداءً مستحكماً لموضوعية أرنولد لإهمالها أهمية الدين»[1].

بعبارة أخرى إن النقــد الإسلامي يفرق بين موضوع «المعصــية» وأي موضوع آخر، لأنه يضع القارئ هدفــاً أساسياً في العملية الإبداعــية، ومن ثم لا يتخذ من المعــاصي موضوعــه إلا على سبــيل المعالجــة، لأن الأدب الذي يتخــذ من المعصية مــوضوعه إنما هو أدب هابط وغير إنساني، غيــر أنه يركز على العقاب الذي يلحق فاعل المعصية، ســواء بالنسبة للعقاب المعنوي أو المادي، الذي ينتج عن المعصية باعتبارها ضارة للإنسانية، أو الذي ينتظر الإنسان في الآخرة، وهذا الاتجاه في التشكيل الأدبي مستمد من طبيعة التصور الإسلامي؛ إذ إن «الإسلام يحب أن يشهــد الناس العقوبة التي تقع بالمجرمين، ولا يحب أن يشــهد الناس المعصية التي وقعت ليتسلوا بمرآها، أو ليقرؤوا وصفها إن غابوا عنها. أما دعوته لرؤية العقاب، فلكي يعلق بالنفوس شؤم الجريمة، فلا يقربها أحد، أما الخطيئة نفسها حين تقع فهو يضرب حولهــا أسواراً من الكتمان، ويعالجها في صمت، فما يكشف عن أطرافها إلا إذا فاحت ريحها وعز سترها»[2].

ومن هنا يتــبين لنا الأسلوب الذي نــتناول به الموضــوع الأدبي، بحــيث يكون الموضوع عاملاً فعالاً في توجيه الوظيفة الأدبية وفق التصور الإسلامي للكون والحياة.

---

(١) ولتر جيكسون بيت: تعريفات باتجاهات نقدية، ضمن كتاب إبراهيم حمادة: **مقالات في النقد الأدبي**، ص٩٩.

(٢) سيد قطب: **في ظلال القرآن**.

ومن هذا الموقع يصبح الأدب الإسلامي في واقعيته «لا يمجد العاثر الهابط، ولا يهتف له بجمال المستنقع كما تهتف الواقعية الغربيـة، وإنما هو يقبل عثرة الضَّعف ليستجيش في النفس الإنسانية الرجاء، كما يستجيش الحياء»[1]. وهذا أمر ليس وليد النقـد الإسلامي المعاصـر، وإنما هو الفكر المهيمن على النقـد الإسلامي القديم كـذلك. وعلى هذا الأسـاس كان القـاضي الجرجانـي يقول: «أما الـقذف والإفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن وتصحيح النظم»[2].

ومن هذا الموقع كذلك يصبح الموضوع قـبل أن يكون جزءاً من التجربة الأدبية مادة خاماً تصلح لأن يتناولهـا أي أديب، بحيث لا يمكن أن نطلق على موضوع معين صفة المذهب، فكل المواضيع صـالحة لكل المذاهب، غير أن الموضوع يأخذ معناه من السياق العقائدي الذي يعتنقه الأديب ويشكل خلفية مرجعيته.

فقـد يكون الموضوع هو «الجنس» فـيصح أن يتناوله الاشـتراكي، وأصـحاب الواقعيات المخـتلفة، بما في ذلك الواقعية الطبيعيـة، وأصحاب المذهب الوجودي والرومانطيقي والكلاسيكي، ولكن هل يتناولون الموضوع من وجهة نظر واحدة؟

وإذا كان الخلاف قائماً بينهما على الرغم من أنها تنطلق في النهاية من مرجعية حضارية واحدة، فكيف يمكن أن ينسجم معـها الاتجاه الإسلامي وهو يخالفها في الأساس الأول وهو المرجعية العقائدية، وما تستتبعه من قيم فكرية وأدبية؟

ولهذا السبب وجب علينا ونحن نتحدث عن عـلاقة التجربة بالموضوع، بعد أن تحدثنا عن علاقة التجربة بالتصور أن نفرق بين الموضوع وبين المضمون. يرى الدكتور محـمد إقبال العروي «أن الموضوع وليس المضمـون في ملكية الجميع، ولكن الأساس في كيفية بناء شكل الموضوع وفق جمالية فنية راقية تجعل القارئ

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن، ١/ ٤٧٧.

(٢) الجرجاني: الوساطة، ص٢٤.

يحس بها ويتلذذ بتجلياتها»[1]، ولعله في هذه التفرقة كان يتكئ على الدكتور إحسان عباس الذي فرق بين موضوع العمل الفني ومادته، وتبين له: «أن الموضوع ليس هو مادة القصيدة، وإنما هو شيء خارج عنها، ولذلك ليس من حقنا أن نعطي الموضوع قيمة شعرية في القصيدة، وإلا كان علينا أن نحكم ابتداءً: أي الموضوعات أليق من غيرها بالشعر؟ أما مادة القصيدة أو المحتوى فيها، فشيء آخر غير الموضوع، فالقصة والشخصيات والعواطف كل هذه يمكن أن تسمى مادة القصيدة، ولكن الذين يُجادلون في هذه الناحية يخلطون بين المادة والموضوع فيقعون في الخطأ»[2].

وإنما كان الداعي إلى التفرقة أن الموضوع ـ كمادة خام، لم تتحول بعد إلى تجربة نفسية ـ ملك للجميع، ولكنه يأخذ في التخصيص كلما تحول إلى تجربة؛ لأن التجارب تنطلق من المشاعر والوجدانات، التي هي العنصر الأول في العملية الإبداعية. ولهذا أضحت المذاهب التي تنحو نحواً علمياً خالصاً في الفن، لا تنتج ـ كما يقول محمد قطب ـ إلا فناً رديئاً مهما يكن فيه من دقة وبراعة وجهد مبذول؛ لأنها تنقص العنصر الأول من عناصر الفن وهو «حرارة الوجدان» أو التجربة الشعورية التي تعاش[3]. وهذا الوجدان من الأهمية بمكان، فهو ـ كما يقول كروتشيه ـ يوجد إبان عمله عناصر التشتت الداخلي الآتية من الشهوة[4] بل يرى أنه: «ليس الوجدان الفني بحاجة إلى الوجدان الأخلاقي يستمد منه العفة، إنه ينطوي في ذاته على هذه العفة التي هي الحياء الفني والرهافة الفنية،

(١) إقبال العروي: جمالية الأدب الإسلامي، ص٥٢.

(٢) إحسان عباس: فن الشعر ١٩٧.

(٣) منهج الفن الإسلامي، ص٩٦.

(٤) كروتشيه: المجمل في فلسفة الفن، ص١٩٠.

يعرف متى يجب أن لا يستـعمل من صور التعبير غـير الصمت، بل إن الفنان حين يتجـاوز هذا الحيـاء فيخـرج على الوجدان الفني، ويدس فـي الفن ما لا تدعـو إليه حـاجة فنيـة أو يسوغـه مـسوغ فني ولو كـان من أنبل المسوغـات وأشرفها، قد لا يكون قد أخطأ من الناحيـة الفنية فحسب، بل يكون قد أجرم من الناحية الأخلاقية كذلك؛ لأنه أخل بواجبه من حيث هو فنان»[1].

إن الموضوع يأخذ مكانته الأدبيـة بسر فاعلية التجربة الشـعورية وقوتها على التـحكم في المادة الأدبية كلهـا، مـضمـوناً وأداة؛ «فالموضـوع أو الفكرة التي يصورها الأديب سوف تخـتفي وتصبح بكاملها صورة أو عمـلاً فنياً يصبح من المستحيل بعدها. . فصل الموضوع أو إعطاؤه قيمة بدون الصورة التي ترمز إليه، والتي خلقها الفنان من ذاته»[2]، وسبب ذلك يعود إلى عـمق الاعتقاد، الذي يسكن بؤرة الشعور لدى المبدع. ذلك هو الذي يحول خامـة الطبيعة لأنها تنبثق ـ في الوقت نفسه الذي تتخمر فيه التجربة ـ عن إرادة الفنان ونفسه وإبداعه[3]. ولعل ذلك هو الذي جعل الدكـتور عز الدين إسمـاعيل يصوغ القضـية قائلاً: «إن المسألة في الشعر لم تكن في يوم من الأيام مسألة موضوع، وإنما هي دائماً مسألة تجربة شعرية في المكان الأول، فليس المهم أن يكتب كل شاعر قصيدة أو أكثر من قـصيدة عن المدينة، ولكن المهم أن تكشف لنا كل قصـيدة عن جانب من جوانب هذا الموضـوع، بحيث تكون لكل قصـيدة خصـوصيتهـا وتفردها، وخصـوصية القـصيدة وتفـردها لا ينشأان إلا من خصـوصية التـجربة والرؤية الشعرية، ومن خصوصية التعبير»[4].

(١) المجمل في فلسفة الفن، ص ١٩١.

(٢) محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال، ص٥٢.

(٣) عماد الدين خليل: الطبيعة في الفن الغربي والإسلامي، ص٣٠ـ٣١.

(٤) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٣٢٧.

التجربـة والتوتـر:

في النقد الإسلامي يستـمد «التوتر» أهميته في مجال التـجربة الشعورية من السؤال الآتي: «إذا كان الإسلام يـوصل تجربة الأديب إلى الحلم النهائي بالأمن والاستقـرار، ويعيد إلى النفـوس القلقة انسجامـها، فمن أين تحصل التـجربة الشعورية على عنصر «التوتر» الذي يثيرها ويفجر الإبداع فيها؟»[1].

ومن الطبيعي أن يدفعنا هذا السؤال إلى سؤال آخر: هل الإبداع مرهون حقاً في تفجيره بالتوتر؟

إن علم النفس الفـرويدي ـ في الواقع ـ هو الذي يرد تفـجر عملـية الإبداع إلى التوتر النفسي، الذي يحدث نتيجة الصراع القائم بين الرغبات والغرائز من جهة، ونزعة التنظيم الاجتماعي والقوانين والعقائد والأخلاق من جهة أخرى، مما يدفع المبدع إلى التعبير عن تلك الرغبات بطريقـة يقبلها المجتمع عبر عنها بـ «التسامي»[2].

والنقد الإسلامي لا ينكر دور «التوتر» في تكثيف الانفعال، ومن ثم ضمان حرارة التجربة الشعورية والوجدان الفني، ولكن يختلف رأيه عن رأي غيره في طبيـعة الأسـباب المؤدية إلى التـوتر؛ فيـرى نجيب الكيـلاني أن الأديب المسلم «متوتر ورافـض، لكن توتره محكوم بالرغبة في الوصـول إلى الهدف أو المثل الأعلى، ورفضه مرتبط بالمقاييس الإلهية التي تحكم حركة الحياة والمجتمع»[3].

ومعناه أن سـبب التوتر هو الصراع النفـسي الذي يعيشـه المبدع، لكن ليس

(١) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص٣٩.

(٢) مصطفى سـويف: الأسس النفسيـة للإبداع الفني في الشعـر خاصة، ص٣١٣، وانظر عـماد الدين خليل في القد الإسلامي المعاصر، ص٢٦.

(٣) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص٢٢.

الصراع من أجل تحقيق الرغبات المكبوتة التي لا يمكن أن يقبلها المجتمع إلا عن طريق «التسـامي» الفرويدي، ولكن قد يكون الصـراع أو «الدراما» عكس ذلك تماماً، فيكون من أجل الرغبة في تحقيق «المثل الأعلى» في مقابل «مثل السوء»، وقد تبين في الفصول السابقة الفرق بينهما[1]، وعليه «فالأديب الإسلامي الحق يعيش «دراما» من نوع فريد، قـد تبدو غريبـة لأول وهلة؛ فهـو أولاً مؤمن، والإيمان يعني السـعادة والاسـتقـرار والخطوات الواثقة الثـابتة، وهو ثانيـاً قلق لحرصه على بـلوغ المثال ودفع الناس إلى مصارعـة الشر وتثبيت دعـائم الخير، وتحقـيق النصر في تلك المعركة الأزليـة، ولديه إحساس عـميق بآلام المظلومين والمقهورين، وانحـراف الجانحين وأسرى الشهوات والمطامع، وضـحايا الحروب والاستغلال وحقوق المحرومين من أي لون، هو إذاً متوتر؟»[2].

فالتوتر الذي يعـيشه الأديب المسلم من نوع آخر، سببـه القلق لحرص المبدع على بلوغ المثـال، هكذا يرى نجيب الكيـلاني، وهكذا يرى عمـاد الدين خليل حين يذكر أن الإسلام قـد قضى على «التوتر بصيغـه التي قد تؤثر على السوية النفـسية وتقـودها إلى الدمـار، ولكنه خلق في أعمـاق المؤمنين توتراً من نوع جديد، يعرف هدفه مـعرفة يقينية، ووضع أمامه غايات وأهدافـاً تثير وجوده، وتبعث التوتر في كـيانه، وهذه الأهداف والغايات، بعضها قريـب يستريح إليه المتعبون سريعاً، وأخرى فـي منتصف الطريق. . . وثالثة في المدى البعيد، وراء مجالات الرؤية المباشرة والحركة المحدودة بإطارات الزمان والمكان، الطريق الذي ما قطعـه إلى نهايته إلا نفـر معدود، امـتلكوا من التوتر الخلاق أقـصاه، ومن الإرادة حدها الأبعد، ومن الشوق واليقين أعماقها البعيدة، فجاء تعبيرهـم روائع

(١) انظر على الخصوص في هذا البحث فصل الواقعية.

(٢) آفاق الأدب الإسلامي، ص٢١-٢٢.

خالدة في معطيات حضارة الإسلام»[١].

ولعله من الجلي الواضح أن عماد الدين خليل يبني على «التوتر» أموراً كثيرة تتعلق بعمق العملية الإبداعية التي هي التجربة الشعورية. فالتوتر هو الذي يربط الإبداع بالغايات والمثل، وهو الذي يعطي التجربة عمقها وحرارتها، وهو الذي يميز بين العمل الفني السطحي، والعميق الذي لا يبلغه إلا الذين امتلكوا من التوتر الخلاق أقصاه، لأن «التوتر الباطني يعد من العوامل الفعّالة في نشوء التجربة والدافع للتعبير، والتوتر الذي ينشأ عن الألم الذي ينبثق بدوره عن عدم الانسجام بين الإنسان والعالم[٢].

فالتوتر أساس نضج التجربة، ولكن الصراع المؤدي إليه ليس كما يعتقد فرويد، وإنما هو صراع قائم بين صنفين من القوى؛ أحدهما داخلي باطني، وثانيهما خارجي موضوعي، ولكنهما في النهاية من خلق الله. فهناك حوار «بين صنفين من خلائق الله: صنف الطاقات الإنسانية العقلية والروحية والحسية والعاطفية والوجدانية، وصنف الصنائع الكونية والطبيعية، التي وضعت لكي تستثير في الإنسان النداء وتدفعه إلى التساؤل وتفتح منافذه تلك على ما يحيط به من ظواهر وأشياء»[٣].

ويبدو أن عماد الدين خليل قد عني بمسألة التوتر عناية كبيرة، فهو لا يفتأ يعرض له في كتبه. غير أن ما يؤاخذ عليه إنما هو التكرار للتساؤلات نفسها التي تطرح في كتبه الأخرى، كما نجد ذلك جلياً واضحاً في كتابيه: **مدخل إلى**

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص٥٧ـ٥٨.

(٢) نفسه/ ٥٧.

(٣) نفسه/ ٥٩.

نظرية الأدب الإسلامي، وفي النقد الإسـلامي المعاصر[1]. ولعل هذا التكرار هو الذي جعله لا يقدم جديداً في كتابه الثاني، على الأقل كتفصيل لقضية العلاقة بين التجـربة الشعـورية والتوتر، ليس فـقط على أنه عامل حـاسم في بيان أن «اللحظة التي ينتهي فـيها هذا التوتر تكون نهاية القـصيدة[2]، ولكن أيضاً في بيان قيمة التوتر من حيث إنه «يقوم . . كأساس دينامي لوحدة القصيدة»[3].

ويمكن أن نقـول: إن عبـد الباسط بدر قـد عرض لهـذه المشكلة بشيء من التفصـيل أكثر دقة، لعله يكمل جوانب النقص عند عـماد الدين خليل ونجيب الكيلاني، ذلك لأن عـبد البـاسط بدر قد تحدث عن أهمـية التـوتر، وعوامل نشأته، ووجوه هذه النشأة، وعلاقة اسـتمراره بالمثل الأعلى من جهة، والواقع من جهة أخـرى، و"التوتر العلوي" من جهـة ثالثة. وسنلحظ أنه يخلص إلى مقـارنة بين توتر الأديب المسلم والأديب غـير المسلم، ليـستنتج أن الفـرق هو الرغبة في البناء عند الأول، والميل إلى الهدم عند الثاني!!!.

وسنبدأ من حـيث انتهى، لنرى أنه حين يفرق بين التـوترين، إنما ليبين أن: دوافع التوتر متاحة لتجربة الأديب الإسلامي أكثر وأفضل مما هي متاحة لغيره؛ والسبب في ذلك أن التـوتر الذي يعيشـه الأديب غير المسلم واحـد في الغالب نشأ عن الشعور بعدم الانسجام بينه وبين العالم، وموقفه من الطبيعة والألوهية والإنسان، وهو يـرى أن هذا الأديب لا يفتأ يبـحث عن الحلول للقـضاء على القلق والتـوتر في سراديب مـعتمـة، ويجدها في مـظاهر ساذجة لا تـهدأ من القلق، فهو يتوهم وجـودها في "الجنس" كما يفعل البرتو مورافـيا أو "التمرد

(١) انظر على الترتيب كتابيه: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص٥٧-٥٩، في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٢٦.

(٢) مصطفى سويف: الأسس النفسية . . . ص٢٥٠.

(٣) نفسه.

على شيء" كما يفعل سارتر أو في "الصراع الطبقي" كما يفعل غوركي، وفي جميع هذه الأحوال لا يحل مشكلة التوتر بل يكون "توتره بدائياً وهداماً"[(١)].

وهنا نسأل: ما هو التوتر البناء إذاً ما دام التوتر الناشئ عن الصراع الطبقي والتمرد على القيم والجنس توتراً ساذجاً وبدائياً، لأنه ناجم عن تصور سقيم للكون والحياة، وفهم قاصر لعلاقة هذه العناصر فيما بينها من جهة، وبينها وبين الله من جهة ثانية؟

يمكن أن نلتمس عنده الإجابة عن ذلك في عدة نقاط:

أولها: أن التوتر أحد العوامل الفعالة، بل وأشدها فعالية في نشأة التجربة الشعورية ونموها، ومن ثم في الرغبة في التعبير عنها[(٢)].

وثانيها: أن التوتر ينشأ عن أسباب عدة، منها الشعور بعدم التوازن أو الانسجام مع العالم، وهو ما ذكره بشأن نقده لتوتر الأديب غير المسلم، ثم يضيف أسباباً أخرى؛ منها: الانسجام التام والمتفوق مع العالم، وهو توتر قوي يولد الانفعال والحرارة الوجدانية، ومثاله الشعور بالانتصار والوصال بين الأحباء؛ «فالتوتر يكون في الانسجام ويكون في عدم الانسجام، والإنسان يعيش الحالتين في أحداث حياته المتعاقبة»[(٣)].

وثالثها: أن توتر الأديب المسلم يحدث نتيجة لما سبق، ويحدث كذلك لاحتمالات أخرى.

أ ـ فقد يعيش في عالم لا يجد فيه تطابقاً بينه وبين المثال الذي يصبو إليه، فتكون تجربته الشعورية في توتر دائم تحيط بها الرغبات المكبوتة في اللاشعور،

(١) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص٤١ـ٤٢.

(٢) نفسه/ ٣٩.

(٣) نفسه/ ٤٠.

والسعي لتحقيقها وجميع دوافع الأحلام الأخرى، ومثال ذلك الشعور بالغربة التي يعيشها الأديب المسلم في المجتمع الجاهلي؛ إذ يكون «توتره عالياً وسيكون منتجاً أبدع إنتاج»[1].

ب ـ وقد تمر به تجربة من نوع آخر، يتحقق فيها شيء من الرضا غير الكامل نتيجة تحقق حد أدنى من «التطابق بين المثال والواقع»، فيجد في نفسه شيئاً من التوتر الأولي لاستكمال تلك العلاقة بين الواقع والمثال[2].

جـ ـ وقد تأتي حالة ثالثة تكون التجربة فيها أقوى؛ لأن التوتر أشد وأعنف، وذلك حين تبلغ التجربة الشعرية والشعورية درجة عالية من الشفافية، وعندما ينطلق كل إحساسه إلى آفاق عليا من خلال الالتحام بالعقيدة الإسلامية، والاجتهاد في الاتصال بالله عز وجل عبر الفرائض والنوافل، فيتحقق عندئذ توتر خاص، يسميه عبد الباسط بدر «التوتر العلوي»، وهو عميق بعيد الأغوار يعرف هدفه معرفة يقينية فيسعى إليه حثيثاً زاخراً بالحب والأشواق، متوسلاً بالمجاهدات، ومتزوداً بأقصى قوى الإرادة وأعلى درجات الانفعال. ومثال ذلك روائع سعدي شيرازي وجلال الدين الرومي ومحمد إقبال ومحمود حسن إسماعيل وعمر بهاء الأميري[3].

ومنه يتبين أن مشكلة التوتر وعلاقته بالتجربة تحل بالنسبة للأديب المسلم على مستويين أساسيين؛ مستوى الواقع ومستوى العقيدة، في حين يبقى الأمر مطروحاً بالنسبة لغير الإسلامي على المستوى العقائدي بشكل مفزع، يمكن الوقوع عليه في كتاب **الطبيعة في الفن الغربي الإسلامي** للدكتور عماد الدين خليل.

(1) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٤٠.

(2) نفسه/ ٤٠-٤١.

(3) نفسه/ ٤١.

توصيـل التجربــة:

كان الحديث الذي سـبق يشمل آراء النقاد الإسلاميين في التجـربة الشعورية من عدة جوانب ولكن يمكن أن نتساءل الآن عن موقفهم من توصيل التجربة:

ـ كيف فهمت قضية التوصيل؟

ـ علام تتـوقف؟ هل تتوقف على المبـدع وحده، أم للقارئ دور في عـملية التلقي، ومن ثم تمام التوصيل؟

إننا لكي نفهم عملية توصيل التجربة ينبغي أن نشير إلى أن التوصيل يختلف باختلاف الوسـائل والأدوات، فللتجربة الشعـرية أدواتها، وللتجربة القصـصية أدواتها، كـما أن للتجـربة المسرحية وسـائلها، وقد تعـتمد في هذه التـجارب الوسائلَ والأدوات والطرق المألوفة وقد يكتـشف المبدع أدوات ووسائل جديدة. ولعله يطور من الأدوات المألوفـة، فكل ذلك مما يعين على توصـيل التجـربة، الشعورية، وكل ذلك مما يحدد اللون الأدبي، الذي تجلت فيه التجربة واختارته إطاراً لها على أساس أن «لكل صناعة شكلاً» كـما يقول الجاحظ[1]. ولكن ما هو أدق من ذلك أن التـجربة الفنيـة حين تمر بمرحلة «التمـييث»[2] كمـا يقول الجاحظ أيضـاً، أو حين تمر بمرحلة «المخاض»[3] كمـا يقول ابن طبـاطبا، إنما تنضج وتتمخض وتتميث ككل متكامل يشـمل التجربة الشعورية، وأدواتها من لغة وموسيقى وإيقاع وعاطفة وصور وأخـيلة. وقد عبر عن هذه الحقيقة شوقي ضيف مشيراً إلى الشاعر وتجـربته قائلاً: «ولا بد له من أن يعاني فيها من حين تخلقها في قلبه إلى حين اكتمالها، يعاني في مـعانيها، وفي لغتها وإيقاعاتها،

(١) الجاحظ: الحيوان، ٣/ ٣٦٧. وانظر الحيوان: ٦/ ٧.

(٢) الجاحظ: البيان والتبين، ٢/ ٤٢.

(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١١.

يدفعه إلى ذلك في أول الأمر انفـعال مبهم إزاء حقيـقة من حقائق النفس، أو حقائق الوجود ويأخذ هذا الانفعال في التـخلق والتولد عن طريق ما يحرك فيه من أحاسيس، ويثير من أفكار وعواطف، وينقل إلينا ذلك في كلمات موسيقية لها دلالات مختلفة عبر التاريخ»[1].

وأحب كذلك أن أبين هنا أن التجربة الشعورية سابقة للتجربة الفنية، ولذلك فإن «التوصـيل» يقترن بالحديث عن التـجربة الفنية من حيث إن التـوصيل يتم بالشكل الفني، كما يقترن باللون الأدبي، على اعتبار أن لكل لون أدبي أدواتٍ خاصة هي التي تنهض بمهمة التوصيل.

ومن الملاحظ أن كل ذلك يـتـعلق بمهـارة المبـدع وصـدقـه مع التـجـارب الشعورية، أما المتلقي فلم نشر إليه بعد، مما يلزمنا أن نفصل الحديث في هذين الجانبين:

إذ إننا منذ القديم وجدنا الناقد الإسلامي ابن طباطبا يجعل عملية «التوصيل للتجارب» شركة بين المتلقي والمبدع:

فمن جـهة يقول: «إذا كان الـكلام الوارد على الفهم منظوماً، مـصفًى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظـاً ومعنًى وتركيـباً، اتسعـت طرقه ولطفت مواجـه، فقبـله الفهم وارتاح له، وأنس به، وإذا ورد عليه على ضـد هذه الصفة وكان باطـلاً محالاً مجهـولاً، انسدت طرقه، ونفاه واستوحش عند حـسه به، وصدئ له، وتأذى به، كـتأذي سـائر الحواس بما يخـالفهـا على ما شـرحناه»[2]. وبهذا يبين أن

(١) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص ١٤٣.

(٢) عيار الشعر، ص٢٠.

التوصيل يقوم على كاهل المبدع ومهارته الفنية، وإخلاصه لتجاربه الفنية والشعورية والعلمية، وصفاء تصوره. فإذا تحقق للأديب ذلك، كان قد سهَّل على القارئ عملية التلقي، فاتسعت طرقها ولطفت مواجها، فقبلها العقل وارتاحت لها النفوس والضمائر واستأنست بها. وإذا انتقص شيء من ذلك تعطلت عملية التوصيل، فانسدت الطرق واستوحش العمل الفني كلية، بل قد يتأذى به المتلقي، فالعملية التوصيلية من هذا الموقع على المبدع أساساً.

ومن جهة ثانية يقول «والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له، وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت»[1] وهنا يتجلى لنا فهم ابن طباطبا لدور المتلقي في عملية التوصيل، فهو يرى أن التَّلَقي التام لا يتحقق إلا بالاستجابة الكاملة، ولكن هذه الاستجابة تتوقف على «الموافقة» بين تجربة النص وبين تجربة المتلقي الشعورية، على أساس أن «النفس تسكن إلى كل ما وافق هواها»، وتطمئن إلى كل ما ينسجم مع المخزون الثقافي والتصور الفكري والبعد العقائدي الذي آمنت به واعتنقته، وتنفر من كل ما يخالف ذلك، ولعل الرفض والمقاطعة التي تشهدها الكتابات التي تحمل التصورات اللادينية في المجتمعات المتدينة دليل على ذلك، إذ نرى أن القارئ كثيراً ما يقلق ويستوحش تلك الأعمال، لبعدها عن أصالته، مما يجعل عملية التوصيل تخيب في مسعاها، وإن احتوت أدوات ووسائل من شأنها أن تجمل الأدب.

فاهتزاز النفس وقبولها لمضمون النص وحدوث الأريحية لها هنا يعتمد على المتلقي بينما كان في النص الأول يتكئ على مهارة المبدع، فأين الصواب؟ يقول

(١) عيار الشعر، ص ٢١.

محمد مندور ـ ونحن نستند إلى قوله هنا مع علمنا بيساريته ـ: «نحن لا نفهم عن الغير إلا إذا اتصلت نفوسهم بنفوسنا، وفهمنا محدد بقدرتنا على الاستجابة»[1] فهو يوقف الاستجابة على أمرين: التواصل النفسي، والمستوى المعرفي، ولذلك يركز على محتوى النص على أنه عامل مشترك بين المرسل والمتلقي، فذلك هو الذي يحقق الاستجابة التي تضمن التوصيل في رأيه.

ويقول نجيب الكيلاني: «والأديب المسلم في هذه الحالة مطالب بأن يصل إلى عقول البشر ووجدانهم وفق المفهوم الكلي الشامل للإسلام والعصر والبيئة، وأن يراعي في إبداعه عملية التلقي والفهم والاقتناع، ولن يتم ذلك على وجهه الصحيح إلا إذا خاطب الناس على قدر عقولهم، وأيقن أن لكل مقام مقالاً، وأن الأدب ليس مجرد إظهار البراعة في الغموض أو التباهي بالاستغراق المبهم، أو إبهار القارئ بما يثيره فيه من حيرة وبلبلة وتخبط، وقد جاء القرآن كذلك آية في اليسر، لا غموض فيه ولا إبهام. والمثقف المتوسط يستطيع أن يتفهم آياته دون صعوبة تذكر»[2]. فالكيلاني يجعل عملية التوصيل في الأدب الإسلامي مهمة الأديب ورسالته؛ فهو مطالب ـ في رأيه ـ بأن يصل إلى عقول البشر ووجدانهم، ومطالب كذلك بأن «يراعِيَ فـي إبداعه عملية التلقي والفهم والاقتناع»، ويؤكد أن ذلك لا يتحقق بالأساليب التي يستخدمها الحداثيون؛ من غموض وإبهام وإثارة القلق والحيرة في النفوس، وإنما باليسر الذي يعين ـ حتى متوسط الثقافة ـ على حسن التلقي، ذلك لأن «عملية التأثير في المتلقي... هدف أساسي وإيجابي للأديب الجاد»[3] وعنده أن «القضية أولاً وأخيراً هي

(١) مندور: في الميزان الجديد، ص١٢٨.

(٢) الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص٦٩.

(٣) نفسه/ ١٠٠.

قضية القدرة الفنية على الأداء الناجح المقنع»[١]، فالتأثير هدف والإقناع هدف، ولكنهما متوقفان علـى الأديب ومهارته الفنية في التوصيل والأداء، ودليله على ذلك أن القرآن، وإن بلغ أن يكون الآية الخـالدة، فإنه كان مؤثراً ومقنعـاً بيسره المحكـم وبلاغـته القويـة، فـجاءت القصة القرآنيـة واضـحـة الأغراض، مؤثرة العبـارة، صادقـة الوقائع، هادفـة الحدث[٢]. ودليله الثاني رواية **الأم** للروائي الأشهـر مكسيم جـوركـي الذي قـد شدت رواياته انتباهه بصورة كبـيرة لسبب بسيط؛ هـو أن الكـاتب أحـسـن توظيـف الكلمة في خدمـة فلسفـته، بحيـث استطاع أن يضـع بذور الرفض والغضب في ثنايا الحدث، وأن يـحرك المتلقي لفعل شيءٍ ما[٣].

ومن هنا يمكن القـول: إن نجيـب الكيلاني يرجع عـمليـة التوصـيل بشكل أسـاس إلى المبدع وإلى الرسـالة الأدبية بشـكلها ومـضمونهـا، بل إنه يرى أن البلاغة والتبليغ مرهونان بالنص شكلاً ومحتوًى؛ لأن «عظمة الرسالة تثري من روعة البيان، وترفع من القيمة الفنية والشكلية للأدب»[٤].

ونجد أيضـاً عماد الدين خليل يتحـدث عن «التوصيل» من زاوية قـريبة من هذه، فيجري مقـارنة بين التعقيد وبين البيان. فهو يرى في التعـقيد والغموض سبـباً من أسباب تعطيل الرسـالة الأدبية؛ لأن «التعـقيد اللغوي والذهني يفـقد العـمل الأدبي مؤثراته الوجـدانية وقـدرته على التـوصيل. . . ويضع العـوائق والقيود في طريق الأعـمال الأدبية؛ لأنه يصرف الكثيرين عن الرغـبة في قراءة

(١) الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص ٢٢.

(٢) نفسه/ ٦٧.

(٣) نفسه/ ٢٣.

(٤) نفسه/ ٦٨.

وتتبـع تلك الأعمال حـتى النهاية، ويؤدي إلـى اضطراب في «التكنيك الفني» للعمل الأدبي، ويضيع وحدةَ المعنى وهدفية العطاء»[1]. وإذا كان الغموض مما يشين العمل الأدبي ويبطل الإيصـال، فإن البيان كان أبداً عـكس ذلك؛ «البيان كـان هدف الأولين، ويتـوجب أن يكون هدف الآخـرين، أن توضح تجـربتك الشعـورية، أن تبعث للنـور أحداث عالمك الداخلـي، أن تقوم بتنسـيق دقائق انعطافاتك الوجدانيـة، واهتزازاتك النفسية، ولمحـاتك الفكرية، لا يقتضي أبداً أن تغـمض وأن تلح في الغمـوض»[2] ويرى بالنقيض مـن ذلك أن «التواصل لن يتحقق بصيغته الفـاعلة المرجوة إن لم يضم جناحيه على طرفي الإبداع: الجمال والتأثير، وإلا انزلق صوب الصـياغة الشكلية الميتة أو وقع في مـستنقع المباشرة والتقرير»[3].

وقد تزداد عـملية التـوصيل أهمـية حـينما يدرك الأديب المسلم أنـه «يقوم بتوصـيل رؤية الإسلام للكون والحـياة والعـالم والإنسان، لا بمفاهيـم تجريدية وأفكار صارمة، ومقولات قاطعة كـالسكين، ولكن بالصورة المشخصة والتجربة المعايشة»[4].

وهكذا يتبين لنا أن النقد الإسلامي المعاصر، يحمل المهمة التوصيلية للمبدع لا القارئ، وللمرسل لا للمتلقي، بخـلاف النقد الإسلامي القديم، الذي يحمل مسؤولية التـبليغ للمبدع والمتلقي معاً. وأعتقد أن الصـواب هو ما رآه القدماء؛ لأنه أكثر موافقة لما تبينه الآيات القرآنية، فمن جهة نجد أن الرسول محمداً ﷺ

(١) عماد الدين خليل: مدخل . . . ص ١٥٠-١٥١.

(٢) نفسه/ ١٥١-١٥٢.

(٣) نفسه/ ١٧٤-١٧٥.

(٤) نفسه/ ١٧٤.

ـ وهو من هو في البلاغة ـ يلزمه القرآن بالتبليغ لا باستجابة المتلقي، قال تعالى يخاطبه: ﴿لَيْسَ عَلَيْكَ هُدَاهُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ يَهْدِي مَن يَشَاءُ﴾ [البقرة: ٢٧٢]، وقال: ﴿فَمَا أَرْسَلْنَاكَ عَلَيْهِمْ حَفِيظًا إِنْ عَلَيْكَ إِلاَّ الْبَلاغُ﴾ [الشورى: ٤٨]، فتبين من معنى الآيتين أن «البلاغ» لا بد أن يتم، وأن التوصيل لا بد أن يحدث، ولكن الاستجابة بمعنى التأثر، والاستجابة بمعنى الانقياد، والاستجابة بمعنى التغير النفسي والفكري، والوجداني، ومن ثم تغيير المواقف من قضايا مختلفة، ليست من مهمات المبلغ، إنما هي من مهام المتلقي، الذي جهز بملكات وقدرات ومدارك تسعفه في اتخاذ المواقف من الناس والأشياء والأفكار. يقول سيد قطب: «إن وظيفة الرسل البلاغ، وقد أدوه، والناس بعد ذلك أحرار فيما يتخذون لأنفسهم من تصرف، وفيما يحملون في تصرفهم من أوزار. والأمر بين الرسل وبين الناس، هو أمر ذلك التبليغ عن الله، فمتى تحقق ذلك، فالأمر كله بعد ذلك إلى الله»[(١)] ولكن من جهة ثانية هناك شرط وهو «الإبانة» فلابد أن يكون البلاغ قد سيق في بيان، ولذا يتكرر وصف البلاغ بصفة الإبانة في أكثر من موضع من آيات القرآن الكريم[(٢)] كما في قوله تعالى: ﴿فَهَلْ عَلَى الرُّسُلِ إِلاَّ الْبَلاغُ الْمُبِينُ﴾ [النحل: ٣٥]، فالبلاغ لا بد أن يكون مبيناً، وقد فسر الزمخشري الإبانة هنا بقوله: «البلاغ المبين الذي زال معه الشك، وهو اقترانه بآيات الله ومعجزاته»[(٣)] وقال في معنى الآية «على الرسول أن يبلغ وما عليه أن يصدق ولا يكذب»[(٤)]. وقال في معنى قوله تعالى: ﴿وَقُل لَّهُمْ فِي أَنفُسِهِمْ قَوْلاً بَلِيغًا﴾ [النساء: ٦٣]:

(١) في ظلال القرآن: ٥/ ٢٩٦١-٢٩٦٢.

(٢) سورة النحل: الآية ٣٥، ٨٢، النور: ٥٤، العنكبوت: ١٨، يس: ١٧، التغابن: ١٢.

(٣) تفسير الكشاف: ٣/ ٢٠١.

(٤) نفسه.

«أي قل لهم قولاً بليغاً في أنفسهم مؤثراً في قلوبهم»[1]، وهو تفسير قريب مما ذهب إليه سيد قطب من أنه «التعبير العجيب. . . تعبير مصور كأنما القول يودع مباشرة في الأنفس ويستقر مباشرة في القلوب»[2].

ونستطيع من كل ذلك أن نلحـظ، أن التوصيل مهـمة الملقي والمرسل، وأن الاستجابة مهمة المتلقي والقارئ، الذي جـهزه الله بملكات الاستقبال كما وهب المبدع ملكات الإرسال، فـإن لم يبن المبدع فقد قصَّر، وإن لم يسـتجب القارئ فقد عطل مداركه تماماً كما وصفه الله: ﴿لَهُمْ قُلُوبٌ لاَّ يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لاَّ يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لاَّ يَسْمَعُونَ بِهَا أُولَئِكَ كَالأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُولَئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ﴾ [الأعراف: ١٧٩]، فهم قد زُودوا بالقلب الواعي والعين المبصرة والأذن الملتقطة، فإذا لم يوظفوا قلوبهم وأبصارهم وأسماعهم ليدركوا إذا مروا بشؤون الحيـاة وبالقرآن غافلين لا تلتقـط قلوبهم معانيهـا وغاياتها، ولا تلتـقط أعينهم مشاهدها ودلالاتها، ولا تلتقط آذانهم إيقاعـاتها وإيحاءاتها، فإنهم يكونون أضل من الأنعام الموكولة إلى اسـتعداداتها الفطرية الهادية. لقـد عطلوا هذه الأجهزة التي وهبوها ولم يستخدموها، ولقد عاشوا غافلين لا يتدبرون شيئاً[3].

* * *

(١) الكشاف: ١/ ٥٣٧.

(٢) في ظلال القرآن: ٢/ ٦٩٥.

(٣) نفسه ٣/ ١٤٠١.



مطبعة
مركز الملك فيصل
للبحوث والدراسات الاسلامية